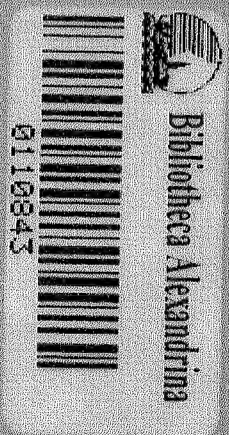


في النقل التطبيقي والمقابلة

تأليف
د. محمد غنيمي هلال

منظمة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
البحالة - القاهرة



فالنقل التطبيقي والمقاييس



National Organization of the Alexandria Library
مركز
الاسكندرية

الدكتور محمد غنيمي هلال

مكتبة الدولة في الأدب المقارن من جامعة السورية
مستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
جامعة القاهرة

الهيئة العامة لكتبة الإسكندرية	
رقم الترخيص	٨٥٩
رقم التسجيل	٩٩٩٤٧

منظمة
للطباعة والنشر والتوزيع
المنجالة - القاهرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

هذا كتاب جديد للناقد الجامعي الدكتور محمد غنيمي هلال ، يصدر بعد رحيله عن عالمنا بحوالي ست سنوات ، فيضيف إلى مكتبة الدراسات النقدية والمقارنات التي خلفها ، لبنة جديدة تنطق بنفاذ رؤيته ، وشمول نظراته ، وسعة ثقافته ، وعمق تناوله وتحليله .

ولعل كتاباً من بين مؤلفاته المتعددة في مجالات الدراسات النقدية والمقارنة ، لا يطلعنا على حقيقة اتجاهه النقدي من خلال التطبيقات المباشرة كما يطلعنا هذا الكتاب الذي يضم فصولاً ينصب معظمها على بعض النماذج الجوهرية في مجالات الدراسة المقارنة بين الأدب العربي من ناحية والآداب العالمية من ناحية أخرى ، كما يضم الكتاب فصولاً أخرى تعالج قضايا الأدبين الوجودي والاشتراكي في مجالاتها التطبيقية ، بالإضافة إلى دراسات نقدية تطبيقية أخرى تتناول أعمالاً أدبية بارزة في مجالات القصة والدراسة الأدبية ، لعدد من أعلام أدبائنا المعاصرين .

لهذا ، فإن هذا الكتاب ، بالإضافة إلى كتاب سبق ، نشر أيضاً بعد رحيل مؤلفه ، عن الشعر العربي والعالمي : دراسات ونماذج ، هما معاً ، ذخيرة نقدية حقيقية ، تمثل الفكر النقدي لمؤلفنا الراحل أصدق تمثيل ، وتكشف عن مسار تلوقة وتقييمه للعمل الأدبي ، وعن منهجه النقدي المتكى إلى قاعدة صلبة ومرتكز متين من استيعاب التراث وتمثله واستشرافه ، وإلى تخليق مستوعب في آفاق المعاصرة ، هضماً وتمثيلاً وإحاطة .

ولاشك أن أفق الدراسة المقارنة ، ومذاقها الفريد ، يعطيان لفصول هذا الكتاب ، نبضاً خاصاً وحرارة خاصة ، كما أنهما يجعلان من قراءة فصوله ومتابعتها متعة أدبية رفيعة ، ورحلة ثرية وفيرة العطاء .

ويوضح مؤلفنا غايته من الدراسة المقارنة في أكثر من مجال . يقول في تقديمه لكتاب « الأدب المقارن » : « كانت غايتي أن أجلو جميع المنافذ التي أطل منها أدبنا العربي على الآداب العالمية الأخرى على مر العصور ، في ناحيتي : إفاذته إياها والاستفادة منها ، مع بيان الاتجاهات العامة في كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعها

الى تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحى لطبيعة سير الآداب العالمية ومناهجها فى التجديد ، وطرائقها فى نشدان الكمال عن طريق التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعي الأدبى والنقدى ، وإرسائه على أسس سليمة حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورود وقوف العاجزين المتخلفين ولا ننسى فيه صالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . شأن الجاهلين من أدعياء التجديد لا دعائه الحقيقين » .

إن هذا الكتاب يمثل إذن وثيقة هامة فى مجال الدراسات النقدية التطبيقية والمقارنة ، وإننا نرجو أن يكون صدوره فى هذه الصورة — بعد أن ظلت فصوله مبعثرة داخل مجلاتنا الأدبية والثقافية طيلة السنوات الماضية — نحية لروح مؤلفه الراحل ، الذى قدم للمكتبة النقدية والمقارنة أعمق الدراسات ، وأكثرها شمولاً وإحاطة .

موقف الأدب العربي ونقده

بين التيارات العالمية

أثار عرض المسرحيات الممثلة لأحدث اتجاه عالمي في (مسرح الجيب) تساؤلاً عميق الدلالة بين نقادنا وكتابنا ، بل بين أفراد كثير من جمهور المثقفين ، عن موقف أدبنا ووجهته من هذه التيارات العالمية . ومنذ بضع سنين ثارت مسألة الأدب ورسالته بين لفيق من نقادنا كذلك ، متأثرة باتجاهات النقد العالمية وموقفها من مفهوم الأدب الحديث ، بين طبيعته الجمالية ومحتواه الإنساني . وتلك المسائل جميعها حديثة في نقدنا العربي ، ومرتبطة بقوالبه الجديدة التي استحدثت عقب أن ارتبط أدبنا بالآداب العالمية في أوائل القرن العشرين .

وفي فترة نهضتنا الأدبية القصيرة نسبياً حاولنا أن نقطع أشواطاً بعيدة المدى تعاقبت على الأدب الأوربي في قرون طويلة وذلك بفضل المجددين الخالقين من كتابنا وشعرائنا الذين دعموا صنوف تجديدهم بالإنتاج الأدبي من شعر ونثر ولم يلجأوا للنقد إلا في مواجهة أنصار القديم ، وليبيان الطريق السليم في تقويم أدبهم والنفاذ إلى جوهره ، ولجلاء الفروق بين وجهتهم الجديدة ومنهج سابقهم . وفي هذه المرحلة من مراحل التجديد لدينا كان القول الفصل للخلق الأدبي أولاً ، ثم للنقد الذي صحبه بأقلام هؤلاء الخالقين الموجهين للأدب الجديد . ولنذكر على سبيل المثال الأستاذ العقاد وصاحبيه المازني وشكري . ثم شعراء المهجر . وقد استمر هذا النقد المصاحب للخلق الأدبي حتى اليوم لدى كتابنا وشعرائنا في جيل الأستاذ توفيق الحكيم والأستاذ يحيى حتى ، وفي جيل الشبان المعاصرين . وقد صحبه ودعمه نقادنا المحدثون ممن قصرُوا إنتاجهم على النقد الأدبي فحسب ، فاشتركوا بأقلامهم في جلاء الوعي الأدبي وبيان وجهته ، وجعلوا من النقد جنساً أدبياً جديداً لا غنى عنه في الوقوف على قمة الأدب وتوضيح وجهاته الفنية وتقويمه تقويماً حديث النظرة عميق الدلالة مرتبطاً بفلسفات الفن كما انتضحت في الآداب والفلسفات العالمية .

وكما لم يتضح لدينا مذهب أدبي بسماته المخصصة لدى أجيال كتابنا وشعرائنا المتعاقبين ، لم يتضح كذلك — لدى نقادنا — مذهب نقدي مستقل يربط بين أدبنا

وروح العصر في فلسفة محددة المعالم ، وثيقة الصلة بما نجتاز من فترات حياتنا المتتالية ، على نحو ما عرفناه في الاتجاهات الأدبية العالمية منذ عصر النهضة الأوربية . ولعل أقرب اتجاهاتنا المعاصرة إلى أن يسمى مذهباً يتصل من بعيد أو قريب بوعى جمهورنا الحاضر ، هو النزعة نحو الواقع ، ثم نحو الواقع الاشتراكي بخاصة ، وفي القصة والمسرحية على الأخص ، على يد أمثال الأستاذ توفيق الحكيم في بعض قصصه ومسرحياته ، والأستاذ يحيى حقي ، والأستاذ نجيب محفوظ ، والأستاذ يوسف إدريس ، والأستاذ عبد الرحمن الشراوى ومن إليهم . وقد اتضحت النزعة الاشتراكية كل الوضوح في أدبنا المعاصر بعد الثورة ، ولكنها مع ذلك لم تنحصر في إطار ذلك المذهب من جانبها الفني ، كما لم ينتهج دعائها - من كتاب ونقاد - فلسفة ذات غاية اجتماعية محددة تسير الإطار الفني ، بحيث تمثل مذهباً عينياً يتقدم الوعي الجماعى ، ويبلور إمكانياته .

ولا نريد من وراء ذلك أن ننقص من قيمة أدبنا المعاصر في وجهته الفنية والاجتماعية بمجرد أنه لم يلتزم بمذهب أدبى غربى بعينه ، ولا أن نعييه في نفس الوقت لأنه تأثر بمختلف التيارات الفنية العالمية . ذلك أن الأدب العالمى المعاصر قد تعددت فيه الاتجاهات الواقعية ، ما بين واقعية غربية على طريقة بلزاك ، ثم الواقعيات الوجودية الاشتراكية على اختلافها ، ثم الواقعية النفسية التى تمثلت في المذهب التعبيرى الألمانى ، وأفادت من اللاشعور الفرويدى . وهذه الواقعية النفسية قد غزت - من الناحية الفنية - قليلاً أو كثيراً أنواع الواقعيات الأخرى ، ومحت بطرقها الإيحائية فروق ما بين الشعر والنثر من حيث الروح والتصوير ، لا من حيث الوزن في معناه الموروث . وقد أثرت الفلسفات الحديثة كما أثر تقدم العلوم في إدراك معنى الأدب نفسه ، وفي إدراك صلته بالإنسان وموقفه منه ، بحيث كثرت الوسائل الفنية ، وتعددت مناهج التصوير الجمالية ، وتلاقت ، وتعددت ، حتى لم يعد من المستطاع حصرها في إطار مذهب محدد كما كانت عليه الحال من قبل . ولهذا السبب نجد نقاط تلاقح كثيرة بين الرمزية والواقعية والتعبيرية ، واتفاقاً في مسائل عديدة بين اشتراكية سارتر واشتراكية ماركس وتيارات جمالية مشتركة بين ذوى الدعوات الأدبية المختلفة في غايتها وأسسها الفلسفية ، وتتوحد هذه الاتجاهات في عنايتها جميعاً بالكشف عن أزمة الإنسانية المعاصرة ، ومأساة الوعي الجماعى من حيث شعور الفرد باستلابه واغترابه في المجتمع ، أو شعور

الإنسانية كلها بحرج ما تجتازه من فترة فاصلة في تاريخها ، يتجلى في صورة أسى عميق يشف عن حمق الواقع وعبه ، في جانب محدد اجتماعي ، أو في التشاؤم الميتافيزيقي الشامل .

وقد أدت المذاهب الأدبية رسالتها في الآداب الأوروبية من قبل ، إذا نظرنا إلى نشأتها السليمة على يد دعايتها المخلصين ، قبل أن يعروها الضعف والتحكم في فترة احتضارها . فتلک المذاهب قد مثلت روح عصرها خير تمثيل . وظهر في كل منها تيار فلسفي سائد في العصر ، وجمهور وضعه الكتاب نصب أعينهم يتجاوبون معه بمشاعرهم النفسية والاجتماعية ، وتيار في يلائم ما بين الحاجات العقلية والحاجات الاجتماعية لذلك الجمهور . ولا نريد أن نطيل بما شرحناه في مكان آخر ، فثلا كانت الكلاسيكية تسير على أسس عقلية كما أولها دعايتها بناءً على أرسطو وشروحه ، وساعد على استقرارها « ديكارت » و « باسكال » وكان جمهورها من الأرستقراطيين ، ولا سبيل إلى شرح أسسها الفنية إلا في ضوء هذين الاعتبارين . وقامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية ، وكان جمهورها من البرجوازيين ، ومن هذين الجانبين قد جددت قواعدها الفنية على أنقاض الكلاسيكية . ثم قامت الواقعية على أساس الفلسفة الوضعية ، وكان جمهورها إما من البرجوازيين بوصفهم طبقة في دور الانهيار ، وإما من العمال بوصفهم ضحايا المجتمع في نظمه الظالمة . ووجدت في نفس الوقت « البارناسية » على أساس الفلسفة الوضعية كذلك ، ثم على أساس فلسفة « كانت » الجمالية ، واختصت البارناسية بالشعر وهي « مدرسة الفن للفن » وكانت الرمزية — التي لم تزل حتى اليوم في الشعر وفي المسرح — قائمة على الاكتشافات العلمية النفسية ، وفلسفات الإبحاء ، ثم كانت التعبيرية والواقعية الحديثة قائمة على اكتشاف اللا شعور وفلسفات الوجود الحديثة . . . وتعد هذه المذاهب لحينها — منذ الرومانتيكية — ثورات فنية واجتماعية تمثل روح العصر في وفاء له ، وفي صدق ، ومن ثم أغنت الآداب العالمية وأثرتها بمعانيها الإنسانية والفنية ، ثم مهدت للتجاهات العالمية الحاضرة المتشابكة المعقدة التي يتجاوب بها الوعي الإنساني في مختلف اللغات العالمية ، ويتلقى عند روائعها في كل الآداب الأوروبية . وقد يسر هذا العالمي ما امتازت به أجهزة الثقافة الحديثة ، وتقدم العلم في طريقه المذهل الذي ربط بين أقاصي أطراف الأرض ، حتى إن حادثة في أقصى الشرق ، قد تهدد مصير أفراد أو أمم في أقصى الغرب ، وحتى لتحس الإنسانية أنها في الخطر الأكبر تجاه مصير

مشترك ، مما يشغل بال القادة والمفكرين والمصلحين في كل الأمم ، وتبدو معه ضرورة التعاون ، في صورة تكتل قارى ، أو قومي ، أو في صور اشتراك في مصالح تحقق للدول كيائها . ولا يخلو الأدب ولا النقد من الشعور بالقلق الحاد تجاه خطر المصير المشترك للإنسانية جميعاً في الإنتاج الأدبي والنقد لدى كبار الكتاب والنقاد العالميين .

وكان لابد أن يتجلى صدى ذلك كله في الأدب ، في جانبي الشعور الحاد بالوطن وبالفرد في الوطن ، ثم في قومه ، ثم بوصفه فرداً من أفراد هذا العالم . وقد عمق الشعور بهذا الموقف ، وبالمصير الذاتي والجماعي ، بما أسفرت عنه البحوث النفسية ، من كشف عالم النفس ، مما زاد أزمة الوعي الفردي . وهذا العالم النفسي اللا شعورى المستعصى لا يزيد ما يعرفه العلم منه عن أضواء متفرقة برزعة على شط محيط مظلم الجوانب لاساحل آخر له .

وبرحل الأدب الحديث العالمى في خضم هذا الوجود النفسى ، يحيط به من كل جانب أزمات الوعي الجماعى والإنسانى . وفي رحلته الطويلة الشاقة الحالكة يحاول أن يوفق بين أمرين كانا يبدوان من قبل متعادين لا يلتقيان ، المناطق الظليلة الغامضة ، وبلورة الوعي بالموقف والكشف عنه ليتضح . وتخلى التيار العام في الأدب العالمى عن الموضوعات غير العينية الصالحة لكل زمان ومكان ، كما كان منهج الكلاسيكية ، ليغوص في موقف اجتماعى محدد ، أو ليصور العبث الشامل كما تستخدم به أزمة الوعي الإنسانى المعاصر . ومن ثم يترأى الموقف في أدب الوجوديين مثلاً مصوراً من جوانب مختلفة كأنه جدران مطبقة تصطدم بها الشخصيات ، وتتطلب في نفس الوقت مخرجاً عاجلاً ، لا بد فيه من جهد إنسانى يؤكد للوجود معنى ، ويطارد هذا الجهد وعي القارئ ويريده أن يختار وسط متاهات محيرة ، ليحمله على التفكير الحاد ، من خلال التصوير الفنى . ومن ثم كذلك تبدو أزمة الوعي في المسرح النفسى متمثلة في عزلة هذا الوعي وحيرته ، أو في مسرح العبث الذى تحدثنا من قبل عن معناه ، وتبلغ قمتها في صورة يأس الأدب نفسه من نفسه ، إذا قصرنا فهمنا له على أساس صور الشخصيات المعروضة في المسرحيات في تأملها الراكد ، لاعلى تأويل ماكشف عنه من بعث على التفكير في تغيير الموقف كما يبدو في حللته .

ولا نقصد إلى القول بأن الأدب العالمى محصور في مثل هذه الاتجاهات ، ولكن

يمكن أن يقال إن الأدب والنقد العالمين فيما يمثلها من الإنتاج الأعم الأغلب ، يشقان عن نظرة جدية لمفهوم لأدب : فهو بحث على التفكير الخاد من وراء الصورة الجمالية ، فلم يعد ثم مجال فيها للأدب بوصفه تسلية أو قتلا للوقت ، أو ترفا ذهنيا . وليس هو في كل صوره المعاصرة تجريداً للمشاعر نفسية معلقة في الفراغ ، أو غريبة عن زمنها ، بل يغوص أبعد الغوص في وعى العصر الإنساني المعاصر في مختلف أبعاده ومظاهره .

والقاسم المشترك بين هذه الإتجاهات هو أن الأدب بمثابة عبقرية « تجسيم السخط » وعدم الرضا ، في صورة من الصور ، وهو كذلك ذو دلالة إيجابية ، لا مجرد صدى . ولا يتوجه به إلى مجرد الحساسية وإثارة المشاعر في معانيها المطروقة المبتذلة ، بل إلى الفكر في مجالاته الرهيبة من وراء عرض الموقف . فاذا أثرت الآن مسألة المضمون والشكل فإنما تثار لتعمق جوانب جديدة تمس معنى الأدب ذاته وأسس تقويمه .

ومن السداجة أن نفهم هنا أن معنى الالتزام — عند دعائه أنفسهم — أن يطفو المعنى الاجتماعي على سطح العمل الأدبي ، وينفصل عنه . فموقف الكاتب في عمله الأدبي غير موقف الفيلسوف وغير موقف المفكر التجريدي . فلا تجريد في الأدب . وليس مجال الأدب البرهنة والقياس ، أو النصائح المباشرة ، فهذه أمور تقتضى على جوهر الأدب ، وبها نخرج من نطاقه كل عمل أدبي تشوبه مثل هذه الهنات .

فن المسلم به — منذ الواقعية الأوربية في منتصف القرن التاسع عشر — أن الكاتب له أن يصور أحوال الوجود ، ومظالم المجتمع ، ونوازع الشر ، ولكن ليس له أن يفكر في أن يعيشها إذا أراد ألا يلفظه المجتمع . والمشاعر الطيبة لا تخلق أدباً طيباً . وتلتقي الدعوة الاشتراكية مع دعوة سارتر في أن الأدب يجود في تصوير « الاستلاب » ، أى صور اغتراب الإنسان في المجتمع ، أو اغتراب المجتمع في الإنسانية . وفي نقدنا العربي وجد من يدافع عن موقف الكاتب في وصفه للشر . في عام ١٩٢١ قام يدافع عن وصف النقائص الاجتماعية في القصص من يدعى عيسى عبيد — على ما يحكى الأستاذ يحيى حقي في فن القصة — فعاب على كتاب القصة المصرية باسم الصدق أنهم يميلون إلى تجميل الطبيعة ، مع أن الفن هو تصوير الحقائق عارية مجردة ، « بل يكون أحياناً كثيرة في تصوير عيوب الطبيعة ، ونقائص المجتمع البشرى » ثم يورد عيسى عبيد هذه العبارة ، وهى من عبارات « زولا » يقول : « غايتنا هى تصوير قطعة من الحياة » ويترك للقارئ

بعدها أن يفهم مغزاها ، أو يوؤله ، ولا معنى للوعظ في القصص . ويتطلب مثل هذا الإدراك من باب أول السمو بالأدب عن مجرد التسلية ، أو تنمية الغرائز الفردية ، أو عزلة الوعي بحصره في نطاق الذات .

والإنسان يعيش موقفه في الحياة ، أى أنه لا يستطيع أن يرى الحاضر والماضى والمستقبل على سواء ، إذ أن موقفه يتطلب منه أن يهتم بما يؤكده حياته في حاضره ، ويعينه على معاناتها . فاذا وقف موقف التأمل المحصن ، ونزع نفسه من الزمن ، فقد يكون في تفكيره فيلسوفا تجريديا ، ولكنه لا يمكن أن يحيا في مجرد التأمل ، بل لابد من إيجابية من نوع ما تحقق ذاته ، فلا بد أن يعيش موقفه في عصره ، وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتعبير الصريح عنه في أدبه ، فالأدب لا أثر له إذا كان تعبيراً مباشراً ، فاذا كان كاتباً فله أن يصور شخصياته تدرك الزمن إدراكاً سطحياً ، وتنظر إليه على سواء ، فتلقى حاضرها في مستقبلها وتطمس بذلك وجودها ، وهذا معنى إجابة « هام » على سؤال « كليف » في مسرحية : « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت ، حين سأل : أعتقد في حياة مقبلة ؟ فقال : « كانت حياتي دائماً مقبلة » وهذا سر إخفاقاتها ، لأن تلك الشخصية وقفت موقف الوعي المجرد ، فاستوت عندها أبعاد الزمن ، فعاشت بفكرها المجرد ، عيشة الهارب لا موقف المتحرر . ومن وراء ذلك تتجلى أزمة الوعي وإخفاق السلبية .

وهذه هي العلاقة بين الأدب والخلق ، ليست صريحة ولا مباشرة . وإنما أنفرد الأدب — في مفهومه الحديث — بذلك لما له من طابع جمالي ودلالة جمالية لها أسسها وغاياتها الخاصة بها ، فالفرق بعيد بين طبيعة هذا الجمال وجمال الطبيعة . وفي هذه الحدود يجب أن نفهم ما يفصل بين الأدب والحق من حيث طبيعة كل منهما . وكل إنتاج في الأدب لا تكتمل مقوماته الفنية ، وأساسه الجمالي ، حين تبرز فيه الغاية ، ويتضح المغزى منفصلاً عن بنائه الأدبي ، ويولع كاتبه بالبرهنة ، فانه حينذاك سرعان ما يفقد مكانته ، لا من حيث قيمته الفنية فحسب ، بل من حيث أثره في البرهنة ذاتها ، على حين يوجد العمل الأدبي الصادق العميق حين يوحى ببنائه الفني لا بالتعبير المباشر ، فيعمق في صوره ونتائجه وأثره متى فهم حق الفهم . وهذا معنى ما يقوله « سارتر » نفسه والوجوديون الآخرون من دعاة الالتزام ، وكذلك دعاة الاشتراكية الشرقية ، من أن الأدب غاية

في ذاته ، على قدر صدق لإجساس صاحبه ، ونفوذ وعيه في عصره ، وتوافر المقدرة الفنية التي يكتسب بها إنتاجه كل مقوماته الجمالية . وبهذا نستطيع أن نوفق بين ما يبدو متناقضاً من أن أشلاء المتمسكين بالحرية للانسان ، بلغة الكاتب ، هم دعاة الالتزام في الأدب ، ونشرح كلمة سارتر نفسه : « في أعرق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق » ، ونفهم سر إعجاب سارتر أيضاً بأمثال « كافكا » وهو من رواد اللا معقول ، والعبث . وهؤلاء جميعاً يرون أن الأدب وظيفة جوهرية من وظائف الوعي الإنساني وغايته الإهابة بالفكر من وراء النسيج الجمالي . فليخض الأدب في متاهات الوعي ، أو لينزل إلى أعماق الحميم ، فوراً كل ذلك الشعور بأن أزمة الإنسان في مجتمعه ، أو عبث الواقع في تأنيبه على الإدراك ، لم يطغ بعد على أمل في انتصار العزيمة الإنسانية مهما بدت مترجحة أو ساكنة في صور المواقف الأدبية وشخصياتها ، فإن هذا الأدب — حتى في أحلك صوره — ليس سوى ترجمة لحظة من لحظات المدنية الحاضرة ، ترجمة تم عن التطلع إلى المرحلة التالية في لهف وقلق والنزعة الإنسانية السليمة ينبغي أن تنشأ من وراء الوقوف على حقيقة الحاضر ، وعلى صنوف الشرف فيه ، وعلى ما يهدد الإنسان أو المجتمع أو الإنسانية . وأولئك جميعاً يحددون صنوف الأدب التي لا تتصل بالتفكير ، أو تسرّض الجوانب التافهة للانسان ، أو تتملق غرائزه .

والأمر قبل ذلك وفوق ذلك كله رهين بالجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب . ذلك أن الأدب إحياء لا أمر فيه ولا تحكم ، هذا إلى أن أكثر الإنتاج العالمي في الأدب مرتبط كل الارتباط بفلسفات اجتماعية وجمالية بدونها لا سبيل إلى فهمه الفهم الصحيح .

ويبدو لنا — فيما يخص إنتاجنا الأدبي — أن الاختيار ضروري بين هذه التيارات العالمية لدى كتابنا المنتجين ، على حين تفرض الضرورة على نقادنا واجباً آخر ، هو تنمية الوعي الفني بفلسفاته العالمية المعقدة ، حتى يتيسر لنا أن نتقبل هذه التيارات العالمية على منهج سليم لا نخطئ فيه ولا نصار به .

وهذا النهوض بالوعي يتطلب من النقاد جهداً واطلاعا ، ودأباً ، إذا كان قد توافر لكثير منهم نصيب منه ، فإن مما يدعو للأسف أن يتصدى لهم آخرون يسخرون من الجهد الذي يبذله أولئك في تأكيد ضرورة الفلسفة الجمالية لنقدنا وأدبنا الحديث ، وقد يقتصر بعضهم على وجهة نظر واحدة لكاتب أو ناقد ساقته إليه الصدفة .

وحين تتوافر النظرة الفلسفية الكاملة لدى النقاد ، ثم لدى ذوى الثقافة الباضجة من الجمهور ، سنجد طريقاً يتلاقى فيه كتابنا ونقادنا على فلسفة ذات سمات مشتركة تتوافر لأدبنا ونقدنا ، كى يمثل روح العصر ، ودرجة الوعى السليم العميق لما يواجهه من مسائل ، سواء كان طابعها إنسانياً ذاتياً ، أم قومياً . أم إنسانياً عاماً . على نحو ما تلاقى كتاب الغرب على اختلاف آدابهم على سمات مشتركة فى فلسفة آدابهم ، فتوافر له التعبير عن الوعى الإنسانى فى شتى مظاهره ، فى قوالب فنية جديدة ، طيبة لهذه الغايات الواسعة ، اجتمعت فيها إتجاهات مذهبية مختلفة كانت قبل متفرقة فى مذاهب أدبية كثيرة ، وكلها تجمع على أن الأدب تفكير عميق ، لا مجرد مسلاة ، وأن أمل الإنسانية حين يصور فقر الإنسانية ، وأزمته الخطيرة ، حين يعوزها ذلك الصديق أو الحب . فى مثل هذا التصوير الذى يبدو فيه القلق الحالك الجارف ، ما يهز الوعى الفردى هزة عنيفة ، ليحاول طريقه الحاد من وراء التفكير الحاد فى معنى وجوده ، وفى مصيره المشترك مع من سواه من أبناء وطنه ، أو من أبناء الإنسانية جمعاء ، فهو لاء الكتاب العالميون جميعاً لم يفقدوا الثقة فى إنسانية المستقبل القريب . وإن صوروا جوانب لا معقوليتها ، أو عبثها ، كما يقول البير كامو : « كلا . . ليست السلبية والعبث كل شئ » ، ولكن يجب أولاً أن ننصوّر السلبية والعبث : إذ قد التقي بهما جيلنا أولاً

والأمر أولاً وآخره رهين بالجمهور وطاقته . فقدما شرط أرسطو النبيل فى شخصيات المأساة ، وتبعه الكلاسيكيون ، لأن تلك العصور لم تكن لتفهم الجاهير فيها معنى تصوير الشر ، وفى الرومانتيكية كان يصرح مؤلفو القصص والمسرحيات بغايتهم من مغزى عملهم الأدبى . فى صورة خطابية أحياناً ، على حين حرص الواقعيون فى عرضهم للشر فى مسرحياتهم وقصصهم ألا يصرحوا بمغزى تجاربهم الأدبية . اعتماداً على وعى الجمهور الناضج الرشيد ، فلو كان الجمهور بحيث يضل فى فهم ما يقصد إليه الكاتب كان عرض الشر وتصويره من أخطر الأمور ، بمثابة لؤ الأطفال بأخطار الأسلحة ، تعرضهم للهلاك كما تعرض سواهم .

ولهذا كان لابد أن يسبق تقبلنا للتيارات الأدبية المعاصرة نضج فى النقد الأدبى الحديث ، وبث للوعى الفنى العالمى وفلسفاته العميقة ، وقد بدأنا منذ فترة فى التأثر بالزعات الواقعية ، وكان تقبلها عسيراً فى بادئ الأمر حتى مدى بعض من تصدوا

لننقد عندنا ، فعابوا الأستاذ نجيب محفوظ - مثلاً - في قصصه الأولى أنه يصور تحليل الطبقة البرجوازية ، على منهج مطابق لمنهج بلزاك من قبله . . وأوشكنا أن نجتاز هذه المرحلة ، وإن كانت لما تستقر كل الاستقرار بعد ، إذ لا يزال لدينا من النقاد من يحجد الأدب الخطابي ذا الدلالة البطولية الصريحة ، ويعيب أمثال اليوت ومن نهج نهجه من شعرائنا في عرضهم للشر وتصويره ، وهؤلاء لا يقيمون وزناً للقيمة الفنية في قالبها الكامل وما يشف عنه من إجحاف . وهم يمثلون في نقدهم جانباً كبيراً من جمهورنا . وينبغي أن يهيب بنا ذلك كي نولى الأهمية العظمى للنهوض بالنقد الأدبي وفلسفته في معاهد التعليم ، وبخاصة العالی منها ، ولا يزال المتخصصون في هذا المجال قلة ، ويجب أن يتعدى تأثيرهم صفوة المتخصصين إلى سواد الجمهور ، كما أن عليهم أن يسبقوا الإنتاج الأدبي ويوجهوه ، كي نهيأ لاستقبال التيارات الحديثة الأدبية العالمية ، ونحس على استعداد لفهمها ، والإفادة منها فنياً وإنسانياً ، فلا نضاربها ولا نسيئاً تأويلها ، بل نهياً بها لتعميق معنى وعينا للأدب ورسائله ، وجوانبه الجدلية من وراء السمو في التصور والتعمق في التفكير وسعة الأفق وتجاوز مرحلة الوصاية على وعى الجماهير باسم الأدب الخطابي أو أدب التسلية .

المؤثرات الغربية في الرواية العربية

في مثل هذا المجال لا يحيد من الاختصار على ذكر الاتجاهات العامة لتأثير الآداب الغربية في الرواية العربية ، وقد يكون في هذا الإيجاز شئ من الخفاف والقصور . ذلك أن معالجة مثل هذا الموضوع الواسع على حسب الدراسات المقارنة يتطلب عدة مجلدات تناول تفصيل القرائن التاريخية والتدليل على وجوه التأثير ، وتبريرها بالعوامل الاجتماعية لكل كاتب على حدة ، مع تقويم لكل نوع من أنواع التأثير في مختلف الأعمال الأدبية لكل كاتب بحيث تبرز الأصالة إلى جانب الهضم والتمثيل للثقافات والآداب المختلفة ، شأن كبار الكتاب في كل أمة وفي مختلف العصور . وواضح أنه يستحيل في هذا المجال تناول مثل هذه المسائل المتعددة المعقدة في إنتاج كاتب واحد ، بل مجموع كتاب الرواية العربية في العصر الحديث ، على اختلاف ثقافتهم وتعدد مصادرهم ، وتنوع ميولهم ومقدراتهم الفنية ، وارتباط ذلك كله بالمراحل الزمنية التي استدعت منهم استجابة خاصة لطاقت جمهورهم ، ومسارته أو تنمية إمكانياته في حدود ما تيسر لهم .

فالاختصار ، إذن ، على ذكر نواحي الإفادة والهضم والتمثيل في ورود الثقافة العالمية إن لم يقترن بشرح وجوه الأصالة وجوانب النضج الفني قد يبدو مبتورا ، وقد يخيل لمن لا عهد لهم بالدراسات المقارنة أننا ننهم به الكتاب ، أو نتقص به من قيمة ما أنتجوا ، في حين أننا لا نريد إلا كشف جانب من ظاهرة عامة لازمت الآداب العالمية كلها في عصور نهضاتها ، وهي ظاهرة تبادل التأثير والتأثير لتنمية الأصالة الفنية واستجابة دواعي النهضة في كل أدب توافرت لديه عوامل النهوض الاجتماعية والثقافية والسياسية في عصر وببئة معينين . والتأثير الرشيد لا يمحو الطابع المحلي ، ولا يطنى على الأصالة القومية ، ولا ينال من قدر الكاتب ومقدرته . وشأن أدبنا في ذلك شأن الآداب العالمية جميعاً في عصور نهضاتها . وفي هذه الحدود ، يجب أن يفهم ما نسوقه هنا من صنوف تأثر أدبنا وكتابنا بالآداب الأخرى فيما يخص نشأة القصة ونهضتها .

ولا نبيح أن أدبنا القديم توافر له نوع من الأدب القصصي . وقد يكون من دواعي الغرابة أننا في العصور السالفة قد أثرنا بهذا الأدب القصصي في الآداب العالمية أكثر مما أثرنا بشعرنا الغنائي الذي كان الجنس الأدبي الأثير الغالب على أدبنا قبل العصر

الحديث . وقد شرحنا — في مجال آخر — كيف أثرت المقامات العربية في قصص الشطار الأسبانية ، ثم الفرنسية التي تأثرت بدورها بهذا النوع من القصص الإسبانية . وكان لقصص الشطار — بالطابع الذي أخذته عن المقامات العربية — تأثير بالغ المدى في نشأة قصص العادات والتقاليد في الأدب الفرنسي ، كقصص « جيل بلا » للكاتب الفرنسي لوساج . ثم أثرت قصص العادات والتقاليد بدورها في قصص القضايا الاجتماعية التي كانت من بواكير القصة الحديثة العالمية في معنى القصة الفنية . فكان للمقامات العربية تأثير مباشر وغير مباشر في نهضة القصة العالمية ، في حين أنها سرعان ما انحرفت في الأدب العربي والآداب الإسلامية إلى المباحكات اللفظية ، والحلية والتكلف في العبارة ، ولم يلتفت النقد العربي القديم إلى نواحي النضج فيها كي تنمو وتتنوع وتعمق ، على نحو ما سائر النقد الأوربي قصص الشطار وقصص العادات والتقاليد في تلك الآداب . ونشير كذلك إلى قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل . وكان لها تأثير في الأدب الإسباني . وقد أشاد بها الفيلسوف « لايبنتز » ، ورأى أنها خير ما ألف في الأدب في العصور الوسطى . ومشهور تأثير « الف ليلة وليلة » في الآداب الأوروبية منذ ما قبل الرومانتيكية ، وهو تأثير متعدد النواحي عميق الجوانب . . .

ولكن هذا الأدب القصصى العربي ذا القيمة العالمية لم يتطور في أدبنا قبل العصر الحديث ، ولم يعن به النقد القديم . ولسنا بصدد البحث عن الأسباب التي أدت إلى ذلك . وحسبنا أن نقرر أن الأدب القصصى كان ينظر إليه في الأدب العربي القديم — الأعم الأغلب من الحالات — على أنه أدخل في باب التسلية والسمر ، وهو إلى الهزل أقرب منه إلى الجد ، أو على أنه يتدرج في صفوف المواعظ ، وأولى أن يعنى به الخطباء في المساجد ، فكان يترفع عنه كبار الكتاب والشعراء .

وعلى أثر اتصالنا بالآداب الأوروبية في العصر الحديث تولدت نظرة جديدة لم يكن للأدب العربي بها عهد من قبل . فأخذ النثر العربي يغزو مجالا جديدا هو مجال الرواية والقصة . فالقصة في معناها الفني وغايتها الإنسانية ، شأنها في ذلك شأن المسرحية قد نشأت في أدبنا الحديث بتأثير آداب الغرب .

وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الأستاذ يوسف داغر ، في مجلد نشر في بيروت ، إحصاءاً للقصص التي ترجمت في القرن التاسع عشر ، وفي أوائل هذا القرن ، فكان عددها نحو عشرة آلاف قصة .

وإذا كانت الترجمة لا تعد في ذاتها تأثيراً ، بمعنى التأثير المفهوم في الدراسات المقارنة ، فإنها سبيل قوى من سبل هذا التأثير . وهى لذلك تحتاج إلى دراسة مستقلة .

وقد يكون مجدداً أن تشير إلى أنها استقت في بدئها من الأدب الفرنسى أكثر مما أخذت عن الآداب الأوروبية الأخرى . وكانت أول عهدنا بها حرة كل الحرية تجاه الأصل ، فكانت تناله بالتشويه والتغيير في نواحي الفنية وفي الأسلوب ، ولم تبدأ الترجمة الآمنة الوفية إلا في حوالى العقد الثانى من هذا القرن . كما يشير إلى أن كثيراً من القصص المترجمة كان من جنس القصص التاريخى الذى يمثل انجهاها خاصا من التأثير في أدبنا الحديث .

وإلى جانب هذه الترجمة في صورها المختلفة ، قد تيسر لأكثر رواد القصة عنده أن يطلعوا بأنفسهم على الآداب الغربية في أصولها ، على تنوع ثقافتهم وميولهم . وكان قد ساد تلك الآداب تيارات عامة تشابهت فيها جميعا ، بتأثير المذاهب الأدبية التى تبادلتها ، فاختلط تأثير بعضها في بعض ، مما يصعب معه تمييز خيوط تأثيرها في أدبنا وتحديد مداه من كل أدب ، ولاسبيل إلى القول الفصل في ذلك إلا بدراسة كل كاتب على حدة . ولهذا كان لا مناص لنا في هذا الإجمال من حصر القول عن التأثير في صورة مراحل للتطور ، ومذاهب أدبية ، واتجاهات عامة فنية وإنسانية .

ففي أول عهدنا بالرواية لم نتخلص نهائياً من رواسب القديم ، إما في الأسلوب وإما في القالب ، مع مزاجتها بالتأثر الغربى في التصوير والغاية .

ونضرب مثلاً لذلك بحديث عيسى بن هشام للمويلحى ، في مطلع هذا القرن ، وفيه يبدو فن التأثر بالمقامة ، إذ نجد البطل والراوى عنه ، وفيه العناية البالغة الممدى بالأسلوب ، مع مغامرات متلاحقة لا يربط بينها سوى شخصية البطل ومن يتصلون به . ولكن التأثير الغربى واضح في سعة أفق الكاتب من حيث تنويع المناظر ، وشئ من التحليل النفسى لشخصية البطل ، والصراع بين العادات والتقاليد ، يتبعه نقد اجتماعى تصطرع فيه قيم اجتماعية مع وعى اجتماعى جديد . ويمس هذا النقد تقاليد الأسرة ، ونظم الشرطة ، والقضاة ، والمواضعات الاجتماعية العامة ، والخرافات السائدة . . . وينتصر الكاتب للجديد المفيد ، مع الإبقاء على القديم الصالح . ومحب ذلك كله إدراك

المؤلف لغاية جدية للرواية ، وتوسيع المدى الفني لإطارها ، ومرونة في الأسلوب يفترق فيها عن السجع المتكلف والغثاء كما كان من قبل . وإن كانت تسمية مثل هذا الكتاب قصة من باب التجوز ، لأن إطاره مرن يشبه إطار المقامات وألف ليلة وليلة ، فوحده زمنية ، ويستقل فيه كل فصل بنفسه ، وإذا امتد زمنيا فأنما ذلك بادخال شخصيات وأحداث جديدة لأدنى مناسبة وعن طريق المفاجأة . وهذه فوارق جوهرية تفصل ما بين القصة في معناها الفني الغربى وبين مثل هذا الإنتاج الذى لم يكن المويلحى منفرداً به ، فنه كذلك ما قام به أمثال ناصيف اليازجى وعبدالله فكرى وإبراهيم الأحمد من قبل . على أن تأثير المقامات في أدبنا القصصى قد انتهى في نهاية العقد الأول من القرن العشرين .

وفى « لادسياس » لأحمد شوقى ، يعتمد المؤلف على تطوير الحوادث زمنياً ، وفى هذا يبدو تأثيره بالأدب القصصى القديم ، مع العناية بالأسلوب التقليدى ولكنه كذلك متأثر بقصص الفروسية الغربية ، ذلك أن الأمير حماس المصرى يتزوج من الأميرة « لادسياس » اليونانية ، ويفقد الأمير عرشه ، وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذل العقبات جميعها ، فيستعيد عرشه ، ويظفر بالأميرة .

وفى المرحلة الثانية من مراحل تأثرنا العام بالآداب الغربية ، تخلصت القصة فى بنائها الفني من رواسب القديم ، وأخذنا نتطلع إلى آداب الغرب لنخلق أدبا عالمياً قصصياً . وهنا تأثرنا بالمذاهب الأدبية المختلفة دون أن نلتزم الحدود الصارمة لواحد منها . وقد يكون أقرب إلى التجديد أن نحصر هذه السمات المذهبية المتفرقة فى الرعة نحو الرومانتيكية . ثم الواقعية بجانبها التقلى والأشتراسكى ، ثم الرمزية .

فعلى حين تأثرنا فى نشأة المسرحية بالكلاسيكية أولاً ثم الرومانتيكية ، بدأنا تأثرنا فى الرواية بالرومانتيكية . ومن أسباب ذلك أن المسرحية نهضت فى أدبنا قبل الرواية ، وكان الجمهور أكثر تقبلاً فيها للمذهب الكلاسيكى المحافظ الذى يصور أدبا صالحاً لكل زمان ومكان ، ليست فيه ثورة على النظم القائمة . ومن هذه الأسباب كذلك أن القصة فى معناها الفني لم توجد فى العصر الكلاسيكى الأوروبى . وتعد قصة « أميرة كليف » شذوذاً فى منهجها التحليلي ، ولم تؤثر هذه القصة فى خلق نظائرها فى الكلاسيكية ومن أبرز نواحي تأثرنا بالرومانتيكية فى الرواية الإتجاه التاريخى فى القصة ،

تأثرنا به في النواحي الفنية أولاً ، ثم في الهدف الاجتماعي ، ومعلوم أن القصة التاريخية في قالبها الفني قد سارت على منهج « ولتر سكوت » أولاً ، وتأثرت به الآداب الأوربية ومنهجه العام فيها أنه يقصد إلى إحياء العصر التاريخي أكثر مما يقصد إلى إحياء الشخصيات التاريخية بأسمائها وحوادثها المعروفة . فكان التاريخ عنده قالباً مرناً ، يحرك فيه شخصيات أخرى غير تاريخية بأسمائها ، ولكنها تمثل في دقة نماذج بشرية للعصر الذي عاشت فيه ، ويحل هذه النماذج في المحل الأول من قصصه ، ولذلك يصور المجال العام من البيئة والعصر والعادات والتقاليد في العصر التاريخي الذي يجري قصته فيه . ويعنى كل العناية ببعث الإحساسات العامة والمشكلات الطبقية لذلك العصر . فلا يكاد يحفل بالعواطف الفردية والتحليل النفسي للشخصيات . والحب في قصص ولتر سكوت وسيلة لربط الحوادث ولإثارة انتباه القارئ ، وغير مقصود لذاته . وتتطلب القصة التاريخية اطلاعاً دقيقاً تاريخياً على كل ما كان يسود العصر من نظم وعادات وتقاليد . وبذلك صار التاريخ هو جوهر القصة والغرض منها . ولم يعد جزءاً تابعاً لغيره في وصف عابر كما كان من قبل . « وسكوت » يستنتج لنفسه ملء فجوات التاريخ ، ولكي يوفر لنفسه الحرية الفنية يهتم أولاً بشخصياته بوصفها نماذج ، ويدع الشخصيات التاريخية تتحرك وراءها على الأفق ، لئلا يستعصى عليه القالب القصصي حين يصور العصر نفسه بطبقاته وما يسوده من تيارات اجتماعية . وحين تأثر به « الفريدي فيني » خالفه قليلاً في منهجه ، فاستحل لنفسه أن يخالف حوادث التاريخ ، رأى أن يجعل الشخصيات التاريخية هي الشخصيات الأولى في القصة وتابعته المدرسة الفرنسية بعامة ، ومنها الكسند دوماس . وعلى أية حال كانت القصة التاريخية قالباً عاماً لإحياء العواطف القومية ، وبعث الماضي التاريخي للأعزاز به ، وبث الروح الوطنية ، وهذه نزعة رومانتيكية صاحبت الثورة الرومانتيكية في أوروبا ، وكانت من مستلزمات النزعات الوطنية المشوبة لذلك العهد

وبدأ تأثرنا بهذا المنهج العام — في جملة لاني تفاصيله — عند « جورج زيدان » في رواياته التاريخية ، فقد حاذى من بعيد ولتر سكوت في منهجه . وما يقوله في مقدمة رواية « الحجاج بن يوسف » : . . . قد رأينا أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه ، وذلك لأننا نتوخى جهداً في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية ، لا هي عليه ، كما فعل بعض كتبة الأفرنج .

إن الروائي المؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة ، وإنما يوضحها ويبرزها رونقاً من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم ، حتى ينجح للقارئ أنه عاصر أبطال الرواية ، وعاشهم وشهد مجالسهم ومواقبها واحتفالاتهم ، شأن المصور المتفتن في تصوير حادثة يشغل ذكرها في التاريخ سطرًا أو سطرين ، فيشتغل هو في تصويرها هاماً أو عامين . فقتل جعفر البركي عبر عنه المؤرخ بوضع كلمات ، أما المصور فلا يستطيع تصويره إلا إذا كان مطلعاً على عادات ذلك العصر ، طبائع أهله وأشكال ملابسهم وألوانها . . . ومن الإنصاف أن نقول إن جورجى زيدان ، برغم تأثره الواضح في منهجه ، لم يقصد إلى بعث الماضي العربي للأعزاز به ، فكانت غايته بعث التاريخ للوقوف عليه في ذاته ، وتصوير تلك العصور بما فيها من مفاخر عربية أو زلات للقادة والحكام قد يعرف القارئ منها ما كان يسود نظم الحكم من خلل خطير الشأن في تاريخ الأمة العربية . ولسنا بسبيل المقارنات التفصيلية . فهذا شاب قصصه من عيوب في البناء ، ولبعضها ما يناظره في القصص التاريخية الأوروبية ، فقد كان الرائد في هذا الميدان ، وفتح بابه لمن يطرقة من بعده ، ووسع آفاق التاريخ الفنية ، وعمق معانيه لدى قراء العربية .

وقد نهضت القصة التاريخية في جانبها الفني أو الوطني أو القومي على يد من كتبوا بعد جورجى زيدان ، وكانوا متأثرين بالآداب الغربية رأساً ، وإن يكن لزيدان فضل التنبيه والريادة . ومن هؤلاء الأستاذ محمد فريد أبو حديد ولا مجال هنا لسوى سرد عنوانات بعض رواياته التاريخية مثل « زنوبيا » و « المهلهل » و « عنرة » . . . ومجال الموازنة بينه وبين زيدان ثم مجال المقارنة بينه وبين اتجاهات القصة التاريخية في الآداب الأوروبية في بنائها وهدفها ، كلا المجالين فسيح يتسع لبحوث كثيرة .

والأستاذ إبراهيم رمزي ذو نزعة خاصة في قصصه التاريخية برغم تأثره ، في قصة « باب القمر » فمع اختياره لموضوع عربي إسلامي ، اهتم بالبناء الذي يدعمه التاريخ أولاً ، كما يقول هو : « إنى قد راعيت دقة التاريخ ومعاني الآداب ، وسيكون دأبى في هذه القصص غير دأب ديماس الفرنسي ، فهو لم يهتم إلا بالخيال وإن أفسد التاريخ ، ولا دأب سكوت الأنجليزى فهو لم يرع للتاريخ كبير حرمة ، بل سيكون إمامنا في ذلك لورد ليتون (الأنجليزى) وأ . برس الألماني ، فقد راعى كل منها التاريخ أولاً

وقصته التاريخية السابقة تقوم على تصوير « معالم التاريخ من صنعاً إلى نجران ومكة فيثرب وبلاد الطائف والقدس والشام ومصر والأسكندرية في أيام بعثة المصطفى عليه السلام ، مصوراً للقارئ حالتها الاجتماعية والسياسية والدينية وذاكراً ماجرى من الأحداث فيها . . وأما بطلها فيمثل ذاتية الزمان العربي في أوائل القرن السابع الميلادي ، وهو مثال مكة الفتاة في انتظار الهادي الأعظم ، ولسان آرائها ، وآمالها وعلو نفسها ، ثم تحمسها لإصلاح بلادها » . ومن هذا النص تتضح غايته التي يفرق فيها عن جورجى زيدان برغم تأثره بالقصص الغربية . ونحنا المنحى الوطنى في هذا المجال كتاب كثيرون بلغوا بالرواية التاريخية مداها الفنى مع هدفها الوطنى ، نخص بالذكر منهم الأستاذ نجيب محفوظ في « كفاح طيبة » وفي « رادو بيس » . وإن موازنة بين رواية « كفاح طيبة » وبين « لادسياس » لأحمد شوق لتبين عن النضج الفنى الذى وصلت إليه القصة التاريخية على يد الأستاذ نجيب محفوظ مع التشابه بين القصتين في الموضوع مع الهدف . ومن هذه القصص الفنية ذات الروح الوطنية ، وهى تندرج في هذا الاتجاه قصة « سنوحى » للأستاذ محمد عوض محمد ، وفيها يبعث الكاتب تقاليد الفراعنة ، والمفاخر الوطنية القديمة ، ويصور الروح المصرية النقية المكافحة المتساعمة ، ومكانة مصر المحيدة بين جيرانها في القديم .

وتجلى تأثير الرومانتيكية في مجال أوسع حين نفلد إلى الرواية المصرية في صورة تيارات عامة ، اجتماعية أو عاطفية ، أو صراع طبقي ثائر ، أو إحساس بالطبقية على نحو ما كان يشعر بها الرومانتيكيون .

ففي مطلع العقد الثانى من هذا القرن يؤلف محمد حسين هيكل رواية (زينب) التى يعدها كثير من النقاد أول رواية في الأدب المصرى ، في معنى الرواية الفنى . وهى لذلك سحقت أن نقف أمامها وقفة قصيرة . فالشخصيات الرئيسية في القصة هى شخصية حامد ابن ثرى من ثراة الريف في سن المراهقة وزينب الفلاحة الأجيعة مع أسرتهما ومثيلاتها في أرض والد حامد ، وإبراهيم رئيس العمال في الأرض ، وحسن الفلاح . ويعجب حامد بمجال زينب ، ويربط بين جمالها وجمال الطبيعة من حولها « وقد أخذت مما حولها ما ملأ قلبها سروراً وأضاف إلى جمالها جمالا ، مما زاد الوجود غراماً بها ، وزادها تعلقاً به ووجداً . . وتوجت الفتاة حياة الوجود المحيط بها » . ويجمع قلب حامد بين هذا الحب الرومانتيكى الموحد مع جمال الطبيعة ، وحب عزيزة ابنة عمه

وتقف الفوارق الطبقة بين حامد وبين استجابته لحب زينب واستغراقه فيه ، كما تقف التقاليد حائلا بينه وبين الاتصال بعزیزه كما يريد . ومن جهة أخرى يفتح قلب زينب لحامد : ابن المالك الثرى ، ولكن العاملة لا تطمع إلى التطلع للأرتقا إلى مكانته . وتظل حظوتها بلقا حامد مقصورة على فترات اللقاء في العطلة الصيفية حين يعود حامد من المدينة التي يتلقى بها دروسه . وزينب تجمع بين هذا التطلع إلى الأعلى نحو حامد وبين حب إبراهيم القوى العميق . وموقف حامد أقرب إلى التردد والاستسلام منه إلى الصراع والمقاومة ، فهو يستجيب لميوله نحو زينب كأنها دمية حية من دمي الطبيعة يستمتع بجالها ولا يسترسل مع قلبه في الاستجابة التامة لحبه لها يدافع الترفع الطبقي الذي يراه « صعب الاجتياز » .

وحينما قبل زينب لأول مرة « أحس بقشعريرة تسرى في كل جسمه . كانت أولا قشعريرة الرغبة ، ثم انقلبت مرة واحدة قشعريرة العظمة والترف . ولقد خيل إليه كأن الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط على رأسه » . ويظل هذا الشعور يلزمه حتى آخر الرواية ، بعد أن تزوجت عزیزه بغيره ، وتزوجت زينب بحسن ، فرأى حياته العاطفية تنهار ، بعد أن ركز فيها كل معنى لحياته فهو في الرسالة التي يكتبها لوالده يؤكد له أنه أحب عزیزه لأن حبه لها لا يصطدم بعقبة طبقية ، لأنها معه « على سلم واحد من طبقات الجمعية » (يقصد بالجمعية المجتمع في الرواية كلها) وفي حين كان تعلقه العنيف العزيزى زينب كأنه ندا الطبيعة لتخليد النوع ، واستجابة طبيعية للحب في معناه المثمر ، وهو الحب الطبيعي الذي لا يعترف بفوارق الطبقات ، لأنه يوحد قلبين في رباط طبيعي كان يجب أن تكون له في المجتمع صفة القداسة . فالطبيعة أدركت مالم يدركه حامد في البداية ، وهي أن زينب أصلح من عرف من النساء للأمومة فهنا شبه ثورة على قيود الطبقات ، وقع عليها وعى حامد بعد أن فات الأوان . فعقب زواج عزیزه ابنة عمه ، مكرهة من سواء ، عاد ليستجيب لحب زينب ، ولكنه علم أنها تزوجت هي بدورها من حسن ، في حين كانت لاثمبه ، بل تحب إبراهيم ، وظل حبا له حتى بعد الزواج . فكانت تقيم مع زوجها بحكم الواجب ، تعطف عليه ، ولا تستجيب له بسوى الجسد ، وقد انهارت حين جند حبيبها إبراهيم في السودان ، وأصببت بالسل ، وداواها أهلها بالتعاونيد ، فماتت بفيض الدم من صدرها ممسكة بمنديل إبراهيم .

والمسألة العاطفية التي استغرقت وعى حامد ، والإطار الطبيعي الذي توحده مع النفوس ، وسمات اللون الخلى للريف ، مع إلحاح على الفوارق الطبقة المتصلة أوثق اتصال بعيشة القرية وخصائص العصر ، هو محور الرواية على تفاوت فيما بينها . وهي في أصولها الأولى رومانتيكية ، عرف الكاتب كيف يكيفها في روايته ، ويطوعها لتصوير الريف المصرى وما يعيش فيه ، ويلور ذلك حول عاطفة لها طابع العصر في رومانيتها ، ولها دورها في حياة بطلها .

فالقيد الطبقة تفسد حياة الأسرة ، وهي التي قضت فيما بعد على سعادة البطلين . وهي تسخر من القلب وتدنس العواطف التي تتجسد فيها كرامة الإنسان . وهذه القيود كانت تعكر صفو الساعات التي يقضيها مع زينب حين تغزو البطل قشعريرة الأنفة ، ثم الاشتزاز « هناك نلتصق بهم جسما ، ونكون وإياهم على مستوى واحد فيما نفعل ، ثم نحن مع هذا وفي هذه اللحظة نحتقرهم دائما » .

والطبيعة هي ملاذ حامد ، كما هي ملاذ زينب ، حين تحبز كليهما المهموم ، وفيها روح سماوى ، وهروب من ظلم المجتمع ، وسلوى عن كوارث العاطفة وفيها تخلو لزينب مناجاة السماء « تشكو إلى عدائها ظلم الإنسان أو تبرأ إلى الله من جمعيتها (مجتمعها) الغاشمة التي تريدها على مالا تحب » .

والاستماع لنداء القلب قدسى لا ينبغي أن يُعصى ، لأنه نداء موجه للإنسان من الطبيعة التي هي من روح الله . وهي لاتعرف الظلم الاجتماعى وفوارق الطبقات والحب هو رباط القلوب المقدس ، أين منه عقود الزواج القائم على الإكراه والذي لا يبالى بشرية القلب ؟ — وها هو ذا حامد يفكر في حبه لزينب المتزوجة : « وما الذى يعدها عنه أو يمسكه عنها ؟ إن بينها وبين حسن عقدا يقال إنه يربط أحدهما بالآخر . وهل تستطيع العقود مهما تكن أن تحرم الشخص من التصرف في قلبه أو يترك حرا يذهب لمن يشاء .

وما دامت الطبيعة قد كونت اثنين ليكونا معا ، فإن عبثا وحقا أن ينظرا لغير ذلك الاجتماع ، أو يهتما بما يكون من نظرة لغير ذلك الاجتماع ، أو يهتما بما يكون من نظرة غيرها له ، أو يعوقهما عن إتمامه عقد لاقيمة له في الواقع ، وإن احترمه الناس وقدسوه » . وهذه النظرات كلها من صميم الرومانتيكية . وتكاد تكون العبارات

«الأخيرة من كلام روسو في قصته التي ترددت أصدائها في القصص الرومانتيكية في مختلف الآداب الأوروبية ، وهي قصة « هيليز الحديدية » . وتظل زينب قائمة بواجب الزوجية لحسن ووفية لعاطفتها نحو إبراهيم وهو موقف كثير من المحبات اللاتني زوجن ممن لم يحببن في القصص الرومانتيكية . وفي القصة تأكيد لحقوق القلب ، ثم لحقوق الفرد تجاه التقاليد الظالمة ، وحيال قسوة المجتمع ووراء ذلك كانت ثورة الرومانتيكيين على قيود المجتمع التي تمحو شخصية الفرد وعاطفته ، وإن يكن هذا الإحسان الثوري يساور نفس حامد على استحياء ، ويراوده غير متأصل فيه . وعقب أن تزوجت عزيزة ، يعود إلى زينب ، فيعلم أنها قد تزوجت ، فيرى أن حياته قد أخفقت تماما باخفاقه العاطفي . وهو موقف يذكرنا بموقف فريدريك في قصة التربية العاطفية لفلوير ، بعد يأسه من حب مدام أرنو ، حين يحاول أن يعود لحبيبته الأولى في الريف ، فيراها تخرج من حفلة زواجها بالكنيسة . وحامد رومانتيكي في أنه فريسة داء العصر الرومانتيكي مشبوب العاطفة مشلول الإرادة . وهو ينتظم في سلك من ينمى هو عليهم أن قلوبهم تود ولا تجرو ، وتريد ولا تستطيع . وهو رهن علم لا يستطيع الإفلات منه ، يريد أن يعمل شيئا غير استغراقه في المحبوبة والمحوبات ، خوفا مما يهدده من مستقبل « يقضى فيه حياته على مثال من الندالة والضياح » . وهو في هذه المشاعر رومانتيكي أسير الخيال ، حصر كل وجوده على ثلاثي أحاسيسه وعطفه بعد ذلك على بوئس الفلاحين والعمال الزراعيين ، ووصفه لمناظر هؤلاء الذين يعيشون من جنان الطبيعة في جحيم لما هم فيه من شقاء العيش ، له طابع رومانتيكي ، ويفترق جوهرها عن نظيره في أدب الواقعيين بعد . وما أقرب وصفه لهذا الجانب من وصف جورج صائد لنفس المناظر في قصتها : «بحيرة الشيطان» .

ومن النزعات الرومانتيكية الأصلية العطف على ضحايا المجتمع . وبيان طيبة طوية الآثمين الذين اندفعوا إلى الشر بقسوة ما يحيط بهم من عوامل هي نتيجة النظم الفاسدة . ومن أشهر أمثاله تصوير العطف على البغي .

وقد تراءى ذلك في أدب الرومانتيكيين في الشعر الغنائي وفي المسرحيات والقصص كما في قصيدة « رولا » لألفريد دي موسيه وكما في مسرحية « ماريون » دي لورم « لفكتور هوجو ، وكما في قصة ألكسندر دوماس الشهيرة : « غادة الكاميليا » التي

تركت آثارها في مختلف الآداب الأوروبية . وتلك قضية رومانتيكية الأصل ، وإن تركت آثارها بعد في الاتجاهات الواقعية : فسونيا مارميلادوفا في رواية « الجريمة والعقاب » لدستوفسكى ، بغى تساعد أسرتها على العيش ، وهى طيبة القلب ، تدفع راسكلينكوف أن يعترف بجريمة القتل ليكفر عن إثمه ، ثم تتبعه فى سجنه ، وتخلصه بحبها وطهارة طوبتها من الاستغراق فى الإثم ، لتتولد فى نفسه المشاعر الكريمة الإنسانية عن طريق هذا الحب . وكذلك شخصية كاتيوشا فى قصة « البعث » لتولستوى . وهى التى وقعت فى زلة دفعتها إلى احتراف الإثم ، فصارت بغيا ، واتهمت ظلما بالقتل ، وحكم عليها بالسجن ، وكان بين القضاء ذلك الذى تسبب فى سقوطها . فتبعها يطلب الزواج منها بدافع العطف ، وتحت وطأة عذاب ضميره ، ولكنها ترفض الزواج منه . وفى القصة تظهر طيب طوبتها ، وأنها ضحية سيقت إلى الفساد على الرغم منها .

وقد تأثرنا فى أدبنا بهذه النزعة الرومانتيكية الأصل . ومثال ذلك من القصص قصة « قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، الذى كان من رواد القصة والرواية الحديثة ، وهى فى مجموعة قصصه : « بحرية الناي » — ثم القصة نصف الطويلة لتحليل تقي الدين ، وعنوانها « تمارا » . ولدى الباحثين مجال لتتبع هذه النزعة فى نظائرها من الروايات والقصص . وترجع فى أصلها إلى الرومانتيكية ، ويراد منها إعداء الآثمين بضغط نظم المجتمع الفاسدة ، بغية الثورة على هذه النظم لتغيرها ، وتنبيه المجتمع ضحاياها فيها .

وقد اتخذ التأثير الغربى الرومانتيكى فى أدبنا الروائى طابعا آخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشرقى معا . وذلك فى المعانى التى أضفها الرومانتيكيون على شخصية « شهرزاد » كما ورد فى ألف ليلة وليلة العربية . فنذ ترجمت ألف ليلة وليلة — فى أوائل القرن الثامن عشر — إلى الأدب الفرنسى ثم إلى الآداب الأوروبية الأخرى حملت شخصية شهرزاد معانى رومانتيكية كثيرة ، أهمها الانتصار للعاطفة وترجيحها على العقل على طريقة الرومانتيكيين . إذا أن شهرزاد قد هدت شهریار ، وردته من غزائره الوحشية إلى إنسانيته ، لا عن طريق المنطق ، بل عن طريق العقل والعاطفة ، فسقته بذلك الحقيقة جرة جرة ، حتى شعر وصار إنسانا بغناء مشاعره ووجه . ومن ثم أصبحت هاديا ونصوحا لشهریار أن يطيع عاطفته ليحيا ، فى حين انقلبت سرا غامضا لدى زوجها ، يحاول أن يدرك كنهه بالعقل . وهذا المعنى نفسه يضيفه الأوروبيون على قصة : علاء الدين والمصباح السحري « من قصص » ألف ليلة وليلة .

فالمصباح هنا رمز الحقيقة فيما أضفاه عليه الأدب الرومانتيكى ، يهتدى إليه نور الدين بفطرته السليمة ، فى حين يفضل عنه علاء الدين بعلمه وعقله . وقد رجعت إلينا شهرزاد فى أدبنا الحديث ، وهى بضاعتنا ردت إلينا ، ولكن بعد أن غنيت بالمعاني السابقة وغيرها ، وبعد أن صارت نموذجاً عالمياً تدور حوله قضايا العقل والقلب ، وعمقت معانيها الانسانية الذاتية والاجتماعية . وتراءت بهذه الصورة فى أدبنا الحديث ، سواء منه المسرحى أو الروائى بفضل الوقوف عليها فى الآداب الأوروبية . وهذه مسألة يقتضى تفصيل القول فيها بحثاً طويلاً مفصلاً على حدة . وحسبنا أن نشير إلى شخصية شهرزاد بمعانيها السابقة الرومانتيكية كما تبدو فى رواية « القصر المسحور » للأستاذين توفيق الحكيم وطه حسين وفى رواية « أحلام شهرزاد » للدكتور طه حسين . .

وفما سبق من الأمثلة والاتجاهات ، كانت شخصيات الروايات إما خيرة ، أرستقراطية أو شعبية ، وإما آثمة تقع تبعة لإثمها على المجتمع ، وهى فى حلتها بمثابة نماذج بشرية فى جوانبها النفسية .

وقد جد بعد ذلك فى الروايات العربية اتجاه واقعى الطابع ، يصف الشخصيات فى أثماتها وشروها ، ويعرض لجوانب القبح فى الحياة ويلحظ الواقع بما فيه من أخطار ونذر تدمغ العصر أو الطبقة الاجتماعية ، وتدنق ناقوس الخطر للمجتمع خيال مايجرى فيه من مفساد . وقد وضع هذا الاتجاه الثورة المصرية التى شبت عام ١٩١٩ ضد الاحتلال الانجليزى . ومن الناحية النظرية لدينا مايشبه الوثيقة على هذا الاتجاه الحديد ، كى نستطيع تحديد مصدره . فى عام ١٩٢١ أصدر عيسى عبيد مجموعة قصص صغيرة عنوانها « إحسان هانم » وصدرها بمقدمة طويلة فى الفن القصصى بعامة ، وفى هذه المقدمة يحتم على مؤلف القصة أن يدرس شخصياته القصصية ، ويحلل جوانبها النفسية تحليلًا قائمًا على دراسة الوراثة والبيئة على حسب ماتمخض عنه العلم الحديث . ويعيب كتاب القصة لعهدده أنهم يلجأون إلى تجميل الطبيعة ، مما يتنافى والصدق الذى يحتم تصوير الحقائق عارية مجردة من الزيف والتجميل . ويلح عيسى عبيد على ضرورة إضفاء الطابع المحلى المبني على دراسة الكاتب لما حوله ومن حوله ، والوقوف على أسرار الطبيعة وخفايا النفس البشرية . والإحاطة بخصائص الوراثة والبيئة . وعلى الكاتب

أن يجمع لذلك ملحوظاته ومستنداته التي هي أشبه « بدوسيه » يطلع فيه القارئ على حياة إنسان أو على صفحة من حياته . ويضيف عيسى عبيد إلى ذلك أن على الكاتب أن يلتزم الموضوعية ، فيتحفظ في إبداء الحكم ، لأن مهمة الكاتب تشريح النفوس البشرية ، وتدوين ما يكتشفه من ملحوظات ، تاركا الحكم على ذلك للقارئ يستخلص منه المغزى الذي يرمى إليه ، دون أن تجهر بالمناداة به . فلا معنى للوعظ المنبرى في القصص وتدخل المؤلف السافر يفسد البناء الفني ، ويحيل المغزى الخلقى إلى ما يشبه الوعظ . وتكاد هذه النقاط هي التي ألحت عليها الدعوة الواقعية في أوروبا ، وهي التي شرحها وأطنب فيها : « إميل زولا » صاحب المذهب الطبيعي ، في كتابه : « القصة التجريبية » ووافقه عليها بلزاك ، حين صرح أنه من الطبيعيين الذين يصفون الشر موضوعيا نشدانا لمثال يرجى تحقيقه في مقدمة قصصه التي أطلق عليها : « الملهة الانسانية » وقد عيب على عيسى عبيد ، كما عيب على أصحاب الواقعية والطبيعية ، أنهم يصفون الشر . ويرد عليهم عيسى عبيد بما رده أيضا إميل زولا ، فهو لا يرون أن الفن ينحصر في الصور البريئة الطاهرة التي تبعث في النفس التوق إلى الفضائل ويرد عليهم عيسى عبيد أن واجب الفنان هو تصوير الفن من حيث مطابقته للطبيعة . والفن لا يكون فقط في تصوير الجمال والكمال ، بل قد يكون أحيانا كثيرة في تصوير عيون الطبيعة ونقائص المجتمع البشرى . ويؤكد أن غايته « تصوير قطعة من الحياة الإنسانية » .

وهي نفس كلمة زولا ثم الواقعيين الأوروبيين من بعده .

ولا نزع أن هذه الوثيقة القاطعة بنفوذ المذهب الواقعي والطبيعي لأدبنا الروائي كانت مرجع من نحوا هذا المنحى من كتاب القصص ، فقد كانوا يحيطون بمصادرها واتجاهاتها في الآداب الأخرى ، كما لا نزع أن كتابنا ساروا في إنتاجهم على أساس الواقعية التي كانت قد سادت الآداب الأوروبية من قبل منذ منتصف القرن التاسع عشر : ولم يكن قد تهيأ جمهورنا لتقبلها حين بدأنا إنتاجنا الروائي .

وقد ظهر تأثير الواقعية الأوروبية متعدد النواحي والمصادر ، ولا نستطيع في هذه العجالة إلا أن نشير إلى اتجاهاته المختلفة . ومن أوائل من نحوا هذا المعنى الأستاذ توفيق الحكيم في قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الضمير القومي إثر انتفاضه ثورة عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث في وعي الشباب لتلك الفترة من

خلال تصوير أفراد أسرة مصرية بينهم صلة وود ، ولكنهم يتنافسون على حب فتاة لعبوب . ويمحى هذا الحب العاطفى الذائقى فى حب أكبر ، هو حب الوطن ، يلتقى عليه هؤلاء المحبون حين يلتقون فى السجن على إثر القبض عليهم فى الثورة ضد الاحتلال .

وخير من يمثل الواقعية فى القصة المصرية على طريقة بلزاك الأستاذ نجيب محفوظ ، وهو الذى سبق أن قلنا إنه ارتقى بالقصة التاريخية فى أدبنا الروائى المصرى إلى أقصى ماقدرها من كمال . والأستاذ نجيب محفوظ ذو إنتاج ضخم فى الرواية الواقعية التى تحلل عيوب الطبقة المتوسطة وانهارها ، وإخفاؤها . ولا مجال هنا لسوى التمثيل بثلاثيته : « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » . والأولى تدور أحداثها فى القاهرة ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩١٩ ، فى أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة فى جوانبها النفسية والاجتماعية ، ثم ترى من خلال الأحداث صور الوعى الفردى فى طبقة مهددة بالانهيار . وفى قصته الثانية من ثلاثيته ترى قطاعا من حياة القاهرة ما بين عام ١٩٢٤ و ١٩٢٧ فترى التقاء الحضارتين الغربية والشرقية يصطرعان فى نفس « كمال » كما نرى صوره من صور الصلات بين الطبقة المتوسطة ممثلة فى شخصية كمال وبين الطبقة الأرستقراطية ممثلة فى أسرة آل شداد الممثلين لتيار الحضارة الغربية فى عاداتهم وتقاليدهم . ويبدو أثر الحضارة الغربية العلمى كذلك باصطدامها بالموروث من العقائد والتقاليد فى اعتناق « كمال » لنظرية داروين فى التطور . وفى القصة صورة يقظة الوعى القومى ، وتنتهى القصة بوفاة سعد زغلول . وفى القصة الثالثة من الثلاثية وهى « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضارى فى مصر ، وللأحداث الكبرى ما بين عام ١٩٣٥ وعام ١٩٤٤ من توقيع المعاهدة مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية وصداها فى مصر ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ والمجال مصور فى صدق وعمق يفسر سلوك الشخصيات ويلقى أضواء قوية على جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التى يتصرفون فى ضوءها . وفى هذه الثلاثية يبدو تفاؤل مقتصد وراء التصوير الصادق وهذا التفاؤل الواضح فى الثلاثية بفرق ما بينها وبين قصص « زقاق المدق » و « خان الحليل » و « نهاية وبداية » وهى القصص التى سبقت هذه الثلاثية فى إنتاج المؤلف .

وفى قصص الأستاذ نجيب محفوظ يبدو كذلك تأثره بمنهج غربى آخر ، أصله واقعى طبيعى أيضا ، وهو ما يسمى بالقصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة . وقد

بدأه في الغرب بلزك وإميل زولا ، ثم سار عليه جول رومان ونحنا نحوهم من الانجليز جالسورثي وبينيت . ولا يعدو أن يكون هذا التأثير في الإطار والمنهج العام . . ومجال التفضيل فيه يقصر عنه هذا المجال .

وإلى هذه الواقعية الأوروبية ظهرت واقعية نقدية أخرى تلاقى فيها تأثير الآداب الشرقية والغربية معا ، وهذه الواقعية تبدو أكثر تفاؤلا ، وتحرص على إلقاء أضواء واضحة على الجوانب الخيرة في الإنسان ، وعلى جلاء المخرج من المآزق الانساني المصور في الموقف الروائي وفيها يبدو الهدف أوضح وأقرب من القصص الخالصة الطابع على طريقة بلزك . ولكن الفنان فيها يتغلب على إنسان الدعاية أو الانسان الخلق . ومع تصويرها للطبقة الوسطى ونقائصها ، تثير كذلك مشكلات الفلاحين أو مشكلات العمال الزراعيين في القرى وتلتقي هذه القصص مع القصص الواقعية - على طريقة بلزك وكما تترأى في إنتاج نجيب محفوظ مثلا - في تصوير البؤس الاجتماعي لقطاعات الحياة ، وتبدو وراء كليهما نزعة اشتراكية ، وإن تكن في نوع القصص الواقعي الثاني أكثر سفورا .

ويصاحب الاتجاه الواقعي النقدي السابق طابع فني آخر ، هو العناية بالموقف ، دون شخصية البطل في الرواية . وهذه القصص ذات الموقف سائدة اليوم في الآداب الغربية ، وبخاصة لدى الوجوديين الذين يعنون بالموقف وصلته بالشخصيات ، وذلك بالنظر إليه وتصويره من جوانب متعددة توحى بالمخرج الرشيد منه ، ومن هذه الروايات ذات المواقف رواية « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرفاوي ، وهي تصور الكفاح الجماعي لطبقة الفلاحين في سبيل استخلاص أرضهم من المتحكمين الإقطاعيين . وكذلك قصص الأستاذ يوسف إدريس وهو خير من يمثل هذا الاتجاه . ونضرب مثلا لذلك بقصته : « الحرام » . وتدور حول اكتشاف خفير في ضيعة الخواجة « زغيب » بلحثة جنين ملقاة بجانب الطريق الزراعي ، وتثور الشكوك لدى أرباب الأسر كلها في الضيعة . ومن خلال هذه الشكوك تتبدى جوانب مستورة للحياة في بيوت سكان الضيعة جميعا . لا فرق بين كبيرهم وصغيرهم . وفي النهاية تكتشف الحانية الحقيقية . واسمها عزيزة التي دفعت إلى إثمها بظروف الحياة القاسية وقد قاست في حملها وفي وضعه وفي التخلص منه ، ثم كفرت عن خطيئتها بموتها . وباكتشافها تعود إلى أهل الضيعة

طمانينة ظاهرة كذلك التي كانوا يعيشون فيها قبل الحادث ، فيدفع هذا الاطمئنان مسيحة أفندي أن يسمح لابنته أن تزور أم إبراهيم في بيتها دون أن يدري أنها ستلتقي هناك بإحمد سلطان . ووراء تصوير الموقف تصويراً فنياً محكما تبدو صورة العمال الزراعيين في بؤسهم ، وعلاقاتهم الكادحة بعضهم ببعض . ويقضى اكتشاف سر المأساة على الحدود الوهمية التي كانت تفصل ما بين العمال وأصحاب الأرض ، ليواجهوا معاً مأساة موت الضحية الآتمة ، بعد أن توزعتهم الخواطر تجاه الحادثة نفسها عقب العثور على جثة الجنين للفتاة المجهضة .

وقد ظهر الانجاء الرمزي في القصة العربية متأخراً عن الانجاء الرومانتيكي ، ويزاوج الاستاذ توفيق الحكيم بينه وبين الواقعية في « عودة الروح » ، ويلوح في صورة مافي رواية « اللص والكلاب » للاستاذ نجيب محفوظ ويتردد إنتاج الاستاذ يحيى حتى ما بين واقعية في رواياته ، ورمزية في بعض قصصه القصيرة .

أما الرمزية المحضة على طريقة الغربيين فنادرة في القصص العربية بعامة فيما أعلم . ويحضرني مثال لما في القصة القصيرة التي ألفها الأستاذ بشر فارس بعنوان « رجل » وهي التي صاغها — فيما بعد مسرحية بعنوان « جبهة الغيب » . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألفوا حياتهم الرتيبة في كنف جبل ، ويتحدثون عن نقرة بهاعشب ، من أكل منه — وهو ند — ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعمر معضل . ويقامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر اثنان قبله فرجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبا هو بهم ، كما لا يعبا بما يسمونه : الحب الأرضي ، حين تستعطفه زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لاتعرف الرحمة ولا هذا النوع من الحب الأرضي الذي يدل على رخاوة الطبع . ولديه في نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة « هنا » — ولعلها رمز الحب الروحي الذي يسمو بالإرادة . وحين يصعد « فدا » يعد بأن يلتقي حجراً كل يوم يدل على أنه لا يزال حياً . ويحقر شأن الناس جميعاً حين يكون في الأعلى ، فيهمل في إلقاء الحجر ، فتبأس « هنا » وتموت . وفي عودته يجدها قد ماتت . « قتلها الحجر الذي لم يسقط » فيأسى حتى اليأس . ويصعد ثانية ليسقط بدوره وتعلق زينة على موته : « قتل الحبيب الرب المحدث — نفسه ، والذي قتله بشر كامن في أحشائه . . » ومغزى هذه المسرحية الرمزية أن « فدا » ذو خلق ملحمي ، يضيق بطبائع الناس المشدودة إلى الأرض .

فأشد ما يؤلمه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لا يحب الخلق التقليدي ، وعلى الرغم من أن الشعب لديه طموح إلى الأعلى فإنه تنقصه الإرادة . ولا جدوى من شحذ الإرادة بالحب لأنه في معناه الدارج ميوعة . وعند « فدا » أن كل مغامرة هي في ذاتها غاية ، مادامت ترى إلى شحذ الهمة ، وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهود نفسه . فالجهد في ذاته غاية لأنه تربية الإرادة ، وهي التي تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمي نبيل في ذاته ، ولكنه مفرط في القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله . ومن ثم نبهه وإخفاقه ففية قسوة لا تقنع بسوى تقديم النفس ذاتها قربانا ، كفداء غير مشروط ، ربحه في الفقد والضبايع . ومبلغ يؤثر به في الشعب هو الرغبة في توليد إرادة لا يخفيها الدوار .

وبهنا هنا الإشارة إلى تأثير الأستاذ بشر فارس بالرمزية الغريبة ، مع مزجها بضرب مطروق من الصوفية في ازدواج الحب ما بين حسي وجسماني . ونضيف إلى ذلك أن المؤلف متأثر تأثرا بعيد المدى بقصة « براند » لإيسن ، وهي التي صاغها إيسن مسرحية فيما بعد بنفس العنوان ، كما فعل الأستاذ بشر فارس في تحويل قصته : « رجل » إلى مسرحية كذلك . ففي « براند » نفس الخلق ، ونفس المسلك ، ونفس الإخفاق ، مع عبارات تتكرر وتتشرك في قصتي إيسن وبشر فارس ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، أساسها أن قصة « إيسن » — التي لم يكملها — تنحو منحى الواقعية النفسية ، كسرحية ، ولها دعائمها الأصلية من الواقع النفسي . وهذا بحث يضيق المقال عن تفصيله ، وقد أوجزنا الحديث عنه في مكان آخر ، ولنا إليه عودة في بحث مطول .

بقى أن نشير إلى قصص التحليل النفسي المترددة ما بين الواقعية والرومانتيكية والطابع الداني . كرواية المازني « إبراهيم الكاتب » ثم رواية الأستاذ العقاد « سارة » وإلى آخرين من رواد القصة وكبار كتابها كالأستاذ يحيى حتى — الذي ينزع إلى الواقعية غالباً ، وإلى الرمزية قليلاً — والأستاذ محمود تيمور الذي ينحو منحى واقعية موباسان ، ولا يستطيع تمييز خيوط التأثير لدى مثل هؤلاء إلا بدراسة مقارنة تفصيلية لإنتاج كل منهم ، هذا ، ولم نتعرض للقصة القصيرة إلا في أضيق الحدود ، لأنها تستحق بحثاً آخر منفرداً .

والى جانب هذا التأثير العام الممثل فى تيارات ومذاهب ، يوجد تأثير جزئى فى
النحواطر والأفكار والصور الخزمية ، مجاله كذلك الدراسات المقارنة التفصيلية .

وقد تبين من هذا التطواف السريع صنوف تأثرنا بالآداب العالمية فى خلق جنسى
أدبى جديد اتسع مجاله وتنوع فى أدبنا الحديث . وقد أخذنا من تلك الآداب ما استجاب
مع حاجتنا القومية والفنية وطلقة جمهورنا ، ولهذا مررنا فى مراحل متميزة . فبدأنا
تأثرنا بالرومانتيكية فى حين أنها كانت قد ماتت — بوصفها مذهباً — فى الآداب
الأوروبية ، منذ ما يزيد على قرن — حين افتتحنا طريقنا الأدبى الروائى ، ثم انتقلنا نحو
الواقعية والرمزية . على أننا لم نلتزم مذهباً فى إطاره المحدد . فاختلطت الواقعية بسمات
رومانتيكية واصطبغت الرمزية أحياناً بالواقعية .

ونؤكد أن هذا التأثير الرشيد لاغنى عنه لنهضة الآداب جميعاً حين نتطلع إلى مكانة
عالمية : وهذه السنة هى التى سارت عليها الآداب جميعاً لتنهض ، وقد انتهجها — فى
رشد — صفوة كتابنا فى العصر الحديث . وما أبعد الفرق بين التأثير بمعناه فى الدراسات
المقارنة ، وبين السرقة أو الاقتباس الرخيص . ولهذا لم نقصد فى حديثنا إلى الكشف عن
هذا النوع من النقل والمسخ الذى يمحو الأصالة ولا يستحق به صاحبه أن يعد من زمرة
الكتاب

الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي

على الرغم من أن القصيدة العربية القديمة لم تقم لها وحدة فنية ، فيما نفهم من معنى الوحدة الفنية الآن ، قد كانت مع ذلك متأثرة في نظمها بواقع الحياة العربية . فهي عدة أغراض يربط بينها خيط نفسى دقيق يستعيره الشاعر من تجربته في مجرى عيشته . وغالباً ما كانت تبدأ بالوقوف على الأطلال ، والاستبكاك والبكاء عليها مع وصل ذلك بالنسيب وذكر الوجد والصبابة ، ثم وصف الأبل التي وقف عليها الشاعر حين بكى واستبكى ، ثم وصف الرحلة ، وشكوى النصب والسر ومكاره المسير ، ليوجب الشاعر على ممدوحه بعد ذلك حق الرجا والتأمل .

وقد جعل نقاد العرب القدامى من هذه المعاني منهجا يجب أن يسير عليه من يقصد القصيد . يقول « ابن قتيبة » في مقدمة كتابه : « الشعر والشعرا » بعد أن عدد أغراض القصيدة السابقة :

« فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد » .

وقد سار نقاد العرب القدامى على ما رأى « ابن قتيبة » كما اتبعهم كثير من الشعرا إلى عصرنا الحديث ، حتى التحق ذلك النهج في القصيد بمفهوم عمود الشعر القديم عند أولئك النقاد والشعرا جميعاً . ومن هذه الناحية أثر نظام القصيدة العربي في الشعر الفارسي بعد الإسلام حين آن لهذا الشعر أن يتأثر بالقصيدة العربية ونظامها .

على أننا لسنا مع أولئك النقاد في الإشادة بالخيال المصنوع لدى الناظمين الذين كانوا يقفون على الأطلال ويرحلون في شعرهم دون أن يروا أطلالا أو يرحلوا في واقع حياتهم ، فنحن مع ذلك لا ننال في شئ من صدق القصيدة العربية القديمة حين كان الشاعر يرجع إلى ما يرى حوله ، ويبعث معالم عيشه في شعوره ، كما لا تقلل من قيمة التأثير العربي في هذا الجنس الأدبي حين انتقل إلى الآداب الإسلامية غير منكرين ما لأهل تلك الآداب من أصالة في شعرهم ، بالرغم من تأثرهم به .

ولعل أروع ما في القصيدة الجاهلية وأصدق هو الوقوف على الأطلال ، على أن نلاحظ تطور مفهومه منذ الجاهلية ، واتساع هذا المفهوم على مر العصور ، وانتقال التأثير فيه إلى الأدب الفارسي .

وفي القصيدة الجاهلية كان الوقوف على الأطلال قسماً تابعاً لغيره من الأقسام التي تحتوى عليها تلك القصيدة ، شأنه في ذلك شأن الغزل . وكان ذلك الوقوف ذا صبغة عاطفية ذاتية ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة في وفاته لحبه ، ويحن لماضيهِ المائل في آثار الحبيب النازح ، ويعت بوصفه لتلك الآثار الحائلة ذكرى ماض لا يزال حياً مشبواً في أطواء نفسه . ويعود في ظلال هذه الذكرى لأيام الصبا الحلوة ، يستريح بها من حاضر عيشه المجهود ، ويهرب لحظة من واقعة المكثود . وفي ذلك تجلت أصالة الشاعر العربي القديم وصدق ، إذ كان يفتن في وصف وطن حبه المهجور ويلطف في بث شكواه من خلال تصويره لأدق معالم ديار الحبيب النازح من أطلال ورسوم . فكان الشعراء يرون بقايا نفوسهم الشيتة فيما ترك أهل الحبيبة من آثار ضئيلة لاتستريح غير ذوى العواطف الرقيقة الصادقة : من الأثافي السود التي كانوا ينضجون عليها الطعام وحبال دوابهم الراحلة ، والنثرى المحفور يتجمع فيه ماء المطر لحماية بيتهم ، وآثار الجياد ، وملاعب القوم فوق الرمال ، ثم يصفون ما خلف أهلها فيها من الظباء وأطلالها والنعام وحر الوحش . وكثيراً ما كان الشعراء يشبهون هذه الأطلال بأسطر الصحف ، أو الوشم في اليد ، وتطيب لعيون هؤلاء الشعراء مرأى هذه الأطلال والرسوم ، لأنها مرآة ذكرياتهم الحبيبة ، فيقفون ، وقد يطيلون الوقوف ، وينثرون عليها دموعهم ، دموع الوفا والنبل ، لا دموع التخاذل والخور ، ويجدون في هذا الدمع شفاً من الصبابة ، ووقفاً لعهد الصبا وذكرياته . ولكنهم في هذا الوقوف لا ينزلون عن مطيهم ، بل يواصلون سيرهم في طريق الحياة الحادة أو يتابعون سيرهم إلى ممدوحهم في رحلة شاقة . وفي أغلب الحالات كان الشاعر يذكر حبيبته لا زوجته في أيام صباه الخالية ، وقد يكون « زهير بن أبي سلمى » مثلاً فريداً حين ذكر زوجته التي طلقها ، وندم ، فأرادها على الرجوع إليه ، فأبت يقول زهير في معلقته :

أمن أم أوفى دمنة لسم تكلم

بحومانة الدراج فالمتسلم

(م ٢ - في النقد التطبيقي والمقارن)

- ٣٤ -

ودار لها بالرقمتين كأنها
 مراجيعُ وشم في نواشرِ معصمٍ
 بها العينُ والآرامُ يمشين خلفاً
 وأطلاؤها ينهضن من كل مجثمٍ
 وقفتُ بها من بعد عشرين حجةً
 فلأياً عرفتُ الدارَ بعد توهمٍ
 أثافي سَعَفًا في معرّسٍ مرجلي
 ونوياً كجذم الحوضِ لم يتثلّمٍ
 فلما عرفتُ الدارَ قلتُ لرَبِّها
 ألا انعم صباحاً أيها الريحُ واسلمٍ
 و « النابغة الذبياني » يكمل الصورة السابقة بذكر رحلته عن تلك الأطلال ، يتسلى
 بالرحلة عن الموم ، ويطلب الخلاص في الأسفار ، فيقول :
 يادار ميةً بالعلياء فالسند
 أقوتُ وطال عليها سالفُ الأمد
 وقفتُ فيها أصيلاً أسألتُها
 أعيتُ جواباً وما بالربيعِ من أحد
 إلا الاواري لأيا ما أبيّنها
 والتوى كالحوض بالمظلومة الجلد
 أضحت خلاءً وأضحى أهلها احتملوا
 أخنى عليها الذي أخنى على لبسٍ

قَعْدُ عما ترى إذ لا ارتجاع له

وانم القتود على غيرانة أجد

وقد يعرف الشاعر ما يشبه الحمى الشديدة تنتابه أمام حطام الذكريات المائل لناظريه ،
يقول الشاعر الجاهلي « الأخنس بن شهاب التغلبي » :

ولابنة حطان بن عوف منازلُ

كما رقص العنوان في الرُّق كاتبُ

ظلمت بها أغرى وأشعر سخنة

كما اعتاد محموم ما بخير صالبُ

تظل بها رُبْدُ النعام كأنها

إماءٌ تزجى بالعشى حواطبُ

ويتضاءل الوصف الحسى للأطلال والدمن ، ولكن تتوالى الصور النفسية الصادقة
في شعر الشاعر الأسلامي « ذى الرمة » ، (غيلان بن عقبة العدوي : ٧٧ - ١١٧ هـ) -
وفي هذه الصور يبين الطابع الأسلامي ، وتتجلى حرقه الصبابة في عصر ظهور الغزل
العلري . يقول ذو الرمة :

أمنزلتني مي سلامٌ عليكما

هل الأزمنُ السلائي مضيّن رواجع ؟

وهل يرجعُ التسليم أو يكشف العمى

ثلاث الأثافي والرسوم البلاقع "

توهمتها يوماً ، فقلت لصاحبي

وليس لها إلا الطبائ الخواضع

- ٣٦ -

وموشية سُحْمُ النواصي ، كأنها
مُجَلَّةٌ حَوْءٌ عليها البراقع
قِفِ العيسَ ننظرُ نظرةً في ديارها

فهل ذاك من داء الصبابة نافع ؟
فقال : أما تَغْشَى لَمِيَّةٌ منزلاً

من الأرضِ إلا قلت هل أنت رابع ؟
وقلْ إلى أَطْلالٍ مَيِّ تَحِيَّةُ
تُحِيِّي بها أو أن تُرَشَّ المدامعُ
ألا أيها القلبُ الذي يَرَحُّ به

منازلُ مَيِّ والعِرانُ الشواسعُ
أفنى كل أَطْلالٍ لها منك حنة
كما حنَّ مقرونُ الوظيفينِ نازع ؟
ولأبرءٍ من مَيِّ وقد حيل دونها

فما أنت فيما بين هاتينِ صانع ؟
أمتوجبُ أجرَ الصَّبورِ فكأظم
على الوجدِ أم مُبْدَى الضميرِ فجازع ؟
لعمركُ إني يومَ جَرَعَاءٍ مُشرفٌ

لشوقٍ لمقاديرِ الجنينةِ تابع
ولا يقتصر « ذو الرمة » على الوقوف على هذه الأطلال كما كان يفعل شعراءُ
الحاهلية ، ولكنه ينزل بها ذات مساء ، ويصف لنا ما يجيش بنفسه من وجد تفيض به

— ٢٧ —

دموع لا يجدي في زجرها حلم ، بين هذه الرسوم التي صارت مجثم الغربان ، في صور
وحرركات حسية ذات دلالة نفسية عميقة :

أمن دمنة بين القللات وشارع
تصابيت حتى ظللت العين تدمع ؟
أجل ، عبرة ، كانت ، إذا ما وزعتها
بحلمي أبت منها عواص تسرع
تصابيت واحتاجت بها منك حاجة
ولسوع أبت أقراها ما تقطع
إذا حان منها دون مى تعرض
لنا ، حن قلب بالصباية موزع
ولا يرجع الوجد الزمان الذي مضى
ولا للفتى من دمنة الدار مجزع
عشية مالى حيلة ، غير أنى
بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيدته
بكفى ، والغربان في الدار وقع
كسان سناناً فارسياً أصابنى
على كبدي ، بل لوعة البين أوجع
ألا ليت أيام القللات وشارع
رجعن لنا ثم انقضى العيش أجمع

وظل الطابع العام هو الحنين إلى هذه الأطلال ، والحنين إلى الماضي من خلالها ،
واستطابة منظرها في مرأى العين . وشذ من ضاق بهذه الأطلال من المتأخرين ، وثار
عليها صمًا لا ترد له جوابا ، على نحو ما يقول « المتنبى » :

ملث القطر أعطشها ربوعا
ولأ فاسقها السُّمَّ النقيعا
وأسألها عن المتديريها

فلا تدري ، ولا تدري دموعا ؟

وحنن عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب في الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا
أيام الحضارات الأخرى التي درست . فوقفوا على الآثار في قصائد هم العربية .

وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال . فما الآثار سوى
أطلال في عهد حضارة وعمران . وفيها كليها طابع عاطفي ، يشيد فيه الشاعر بمجد
غابر وعز دائر ، ويأسى لماض خالده ، ويهرب من حاضره لينقذ في ظلال الماضي ،
يتغنى به وفاً ويحن إليه ، فكلاهما استراحة إلى الماضي من الحاضر المجهود . على الرغم
ما بين الوقوفين مع ذلك من فروق : ففي الوقوف على الآثار تصوير لمشاعر أكثر
صلة بالجماعة منها بالفرد ، لأن موضوعها التغيى بـماض وطني أو قومي . ومجال هذا
التصوير أغنى وأخلد ، فهو يتطلب وقوفاً أطول من الوقوف العابر على رسوم الخيام .
ولذا أستقلت به القصائد دون الوقوف على الأطلال . ويصور الشاعر في وقوفه على
الآثار روعة الإعجاب ، أو بزجي درسا في العظة والاعتبار . ويستتبع وصف الآثار
الاشادة بحضارة أهلها ، إما لأنهم من بنى الوطن أو أبناء القومية ، وإما لما بينهم وبين
قوم الشاعر من صلات .

وكانت الآثار التي استرعت أنظار شعراء العرب آثاراً فارسية . وما أكثر من
وقفوا عليها من الشعراء ، سواء كانوا أصلاً من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعراً
عربياً ، أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخرجوا منها آيات العبرة
ويطول بنا القول لو تتبعنا لإنتاجهم . وخير من نمثل به للشعراء الذين وقفوا على تلك
الآثار في القديم هو « البحري » في وقوفه على إيوان كسرى بالمدائن ، في سنيته

— ٣٩ —

الشهيرة . ونعد قصيدته أساساً لتطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على آثار لدى
من حداحلوه من شعراء العرب والفرس . . وفيها يصف نفوره من الناس حتى الأقارب
وضيقه بالدهر وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب من حاضره بزيارة الإيوان والتسلي به :
حَضَرْتُ رَحْلِي الْهَمُومَ فَوَجَّهْ

سَتُ إِلَى أَبِيضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي
أَتَسْلَى عَنِ الْحُظُوظِ وَآسِي
لِمَحَلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسِي
أَذْكُرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي

ولقد تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنَسِّي
ثم يصف الإيوان وصفاً رائعاً ، مقارنة في وصفه بين ذلك الأثر الجليل في وقوفه
عليه ، وبين أطلال العرب في وقوف سواء عليها . ويؤيد هذا ما ذهبنا إليه من أن الوقوف
على الآثار ليس سوى امتداد للوقوف على الأطلال . يقول « البحري » :
حِلِّ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالِ سَعْدِي

فِي قِفَارٍ مِنَ الْبَسَابِسِ مُنْسِي
وَمَسَاعٍ ، لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مَنِّي

لَمْ تُطَقِّهَا مَسْعَاةُ عَنَسِي وَعَبَسِي
ثم يصف مشاعره ، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التي ليست آثار العرب
ولكنها آثار أصدقاء العرب لعصره ، ويذكر أنها مجال عزاء لمن ينشد العزاء :
عَمَرْتُ لِلْسُرُورِ دَهْرًا ، فَصَارَتْ

لِلتَّعْزِي رِبَاعُهُمْ وَالتَّأْسِي
فَلَهَا أَنْ أَعِينَهَا بِدَمُوعٍ

مُوقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حَبْسِي

— ٤٠ —

ذاك عندي ، وليست السدار داري

باقترابٍ منها ، ولا الجنسُ جنسي

غير نَعَمي لأهلها عندَ أهلي

غرسُها من ذكائها خيرَ غرسٍ

ونشير هنا إشارة عابرة إلى تأثر « شوق » بالبحري ، في سينته الأندلسية ، وفيها يقع « شوق » النهج التقليدي ، وهو نهج يسار فيه « البحري » في خطوطه العامة . فيبدوها بوصف حالته النفسية ، وضيقه في منفاه بمن نفوه عن وطنه من الأنجليز وأتباعهم ويصف بعض مناظر مصر ، ثم يغيب عن حاضره في حلم تاريخي يقف فيه على آثار العرب في الأندلس ، محاكياً « البحري » في وقفته ، يقول « شوق » :

وعظَّ البحريُّ إيوانُ كسرى

وشفتني القصور من عبدِ شمسٍ

ولا يجد « شوق » على أهل الأندلس لانتزاعهم السلطان من العرب ، بل يشكر للأندلسيين صنعهم معه ، ويحمل التبعة كلها الأسلاف الذين :

ركبوا بالبحار نَعشًا وكانت

تحت آبائهم هي العرش أمسي

رُبَّ بَانٍ لِهَادِمٍ وَجَمُوعٍ

لَمِشَتْ وَمُحْسِنٍ لِمُخْسٍ

ثم يوجز قصده من التأسى والاعتبار بالماضي :

وإذا فاتك التفاتٌ إلى الما

ضي ، فقد غاب عنك وجهُ التأسى

ويلتحق بالوقوف على الأطلال كذلك الوقوف على آثار البلاد بعد تخریبها في الحروب ، ونضرب مثلاً لذلك « بالحريري » ، يبكي بلسان بطله في مقاماته : « أبي

زيد السروجي « على بلدته « سروج » التي خربها الصليبيون عام ٤٩٤ هـ (١١٠٠ م)
وتلك واقعية حقيقية يعبر عنها « الحريري » في قطعة شعر ، في المقامة الثلاثين من مقاماته
وأسلوبه فيها موجز قوى ، يترك فيه « الحريري » عادته من التلاعب بالألفاظ ، مما
يوحي بأنه صادق مستوح قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة ، ومما يقوله :

مسقط الرأس سروجُ	وبها كنت أموجُ
حبذا نفحةُ رِيَا	هاومر آها البهيجُ
وأزاهيرُ رُبَاهَا	حين تنجّاب الثلوجُ
من رآها قال مرسى	جنة الدنيا سروجُ
ولن ينزاح عنها	زفراتُ ونشيحُ
مثل ما لا قيت مذرحـ	زحني عنها العلوجُ
عبرةُ تهْمى وشَجْوُ	كلما قرَّ بهيجُ
وهموم كل يوم	خطبها خطب مريعُ
ومساع في الترجي	قاصرات الخطو هُوجُ
ليت يومى جُمّ لما	حُمّلى منها الخروجُ

هذا موجز مفهوم هذا الجنس الأدبي وتطوره ، وقوف على الأطلال نبلا ووقفاً
للعاطفة الذاتية ، إلى وقوف على الآثار مرآة لشعور إنسانى أو قومى ، والتماسا للعبارة
والعظة ثم إلى وقوف على آثار البلاد للتعبير عن أحاسيس وطنية .

وقد أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسى فيما يخص أنواع هذا الوقوف التى أوجزنا
القول فيها .

أما الوقوف على الأطلال فقد انتقل إلى الأدب الفارسى حين تأصلت فيه القصيدة
على نحو ما عرفتها العربية . فحين انتقلت إليه القصيدة بنظامها ووزنها ، وصورها ،

وهدفها من المدح ، احتفظت إلى جانب ذلك بالوقوف على الأطلال موصولاً بالغزل ، محاكاة لشعراء العربية وقد شاع هذا اللون من القصائد الفارسية منذ الشاعر الفارسي « أبي النجم أحمد » المشهور « بمنو جهري » نسبة إلى ممدوحه الأول الأمير الزيارى : « منو جهر » ثم مدح هذا الشاعر بعد ذلك « محمود الغزنوى » وابنه « مسعودا » . وقد عاش هذا الشاعر في أواخر القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وتوفى عام ٤٣٢ هـ (١٠٤٠ م) . وعلى الرغم من خياله المصنوع فى الوقوف على الأطلال وقوفا يشف عن ثقافته العربية ، فإن له من ذلك أصالة فى إضفا طابع فارسى على صوره ، وفى إشراق ديباجته ، وفى حسن تخلصه من الوقوف على الأطلال والغزل إلى المدح . وقد اخترنا له قصيدة تتجلى فيها أصالته وتأثره معا . وفيها يقف « منو جهري » على طلل حبيته زين الحسان ، وقد رحلت فأظلمت الدنيا فى عينه ، فهو ينظر إلى العالم نظرة المتشائم ويصفه من خلال تلك النظرة : ويسلى الهم عنها بالرحيل على نجيب من الأبل ، على الطريقة العربية . ولكنه فى رحلته سرعان ما يلمح ركبا ضربوا خيامهم دونه . ومن هذه الخيام يخرج جمع من الحسان . وإذا هو أمام محبوبته فيهن . فتدعوه لأن يستضيفهن ، فينحر لهن مطيته ، على نحو ما وصف « امرؤ القيس » فى معلقته ، وعقب ذلك يصحب حبيته فى هودجها فيخال نفسه وقد اعتلى الثريا والساكنين مركباً ، يتأمل فى عالم اللطائف . وينظر من عالمه هذا إلى أوصاف ممدوحه . وترجم هذا الجزء من قصيدته التى اخترناها شاهدا على هذا التأثير العربى فى نواحيه المختلفة :

« سلام على دار زين الكواجب ، المعبودات حسنا ذات العيون الدعج وذوائب العنبر ، وعلى رسوم الطلل والديار الدوارس ، كأنها توقيع صاحب الحكم على صدر منشور ، قد تساقط ورق النسرين على مكان زهر السنبلى ، كأنه سطور كاتب على وجه قرطاس ، وسقط غصن الياسمين فى أرض البساتين ، كعنقا ذهبية الجناح والمخالب ، وفى مقام الغوانى قامت النوائج ، وبساط العنادل وطنته العناكب خيلة الياسمين صارت ديار السلاحف ، والمرج أصبح وجار الثعالب ، حينما رأيت مسير الفلك على هذا النهج ، انطلقت على نجيب من الأبل من مقام المصائب . الليل حالك ، والريح غضوب فى القدفد ، فيه تأتى إلى صياح الغيلان من كل جانب وقد ضرب نجم الزهرة خيمته فى المشارق ، وأخذ زحل طريقه نحو المغارب . والثريا كالمرجان الصافى على التاج ،

ونجم الزباني كأنه في دير قنديل راهب ، وقد صار العالم في لون صيغ الزنجفر على
أثر غروب الشمس ، وغرب السماء والثريا وسهيل والسها .

ولكن سرعان ما قرب طلوع ملكة المشرق تضرب سراقدها على الجبل ،
وظهرت الشعرى في وقت الصبح الكاذب .

وكان الليل مظلمًا حالك الظلمة مثل البئر الذي وقع فيه البطل « بنزن » ،
على حين النجوم الثواقب مثل وجه حبيته « منيزة » .

وشبيه قصف الرعد من سحاب الريح يتساقط على الطريق كأن غطيط الأبل من
الركائب وفي كل الطرق والمتاهات أشواك شجر أم غيلان ، وعقبان الوادي كثيرة
مثل العقارب ، في ذلك الوقت وقعت عيني على القوافل ، وعيناي غارقة في الدمع
والدمع ساكب ورأيت في العراء خياماً مضروبة ، مضيئة كأنها في الدير مصباح ثاقب
ومن خيمة منها خرجت فانتات الحيا ، يخطرن مثل طاووس حول المشارب
الشفة ياقوت ضاحك والغدائر الملوية فاحمة ،

والحد الجميل متألق ، ورأس الدوائب في الهواء لاعب .

معنبرات الدوائب ، معقدات العقائص ، مسلسلات الغدائر ، ترائبها كالسجنجل
هن جميعاً من قسوة القلب ذوات قلوب سود ، ولكنهن ذوات حدود إلهية ، فيهن
بدائع الحسن ، أجسامهن أعجوبة العجائب .

ومعبودتي بين الحسان تتبختر ، مثل حورية الجنة وسط الكواعب

أصني من الأرواح في اللطائف ، وأضوأ من الشمس في الكواعب

قالت لي : تريد ضيفاً لم يدعه أحد ، وجهه القمر ، مقوس الجواب ؟

إذا أردت أن تضيفنا مما عندك ، فلن نجد من هن خير منا من أنيس ومصاحب .

وحينما كشف ياقوت شفاهها عن اللآلي ، صدرت عبارات الترحيب من كل

راكب فألقيت رحلي وزمام ناقتي ، وألهمت بالنحر والنحر واجب ،

وحين صارت مطيبي فدى لمعبودي الذي سرق قلبي ،

قال لي من سلب فؤادي : طال المعاتب .

وبعد أن كنت في الصحراء أصبحت في هودجها ، وقد صرت حقا سعيد العواقب

وبعد أن كان مركبي نجيب الأبل ، أصبح السماء والثريا لي مركبا من الركائب

ف نظرت في عالم اللطائف إلى حظ موثلنا ، من هو مثل فريدون في المرتبة ،
ثم كان الوقوف على الآثار في الأدب الفارسي امتدادا للوقوف على الأطلال
وسار في موضوعه وهدفه على نحو ما سار عليه في الشعر العربي .

وعلى قصر المدائن الذي سبق أن وقف عليه « البحري » ، وقف الشاعر الفارسي
« أفضل الدين بديل بن علي » المشهور « بخاقاني » ، نسبة إلى ممدوحه « الخاقان منوچهر »
أمير شروان . وقد ولد هذا الشاعر عام ٥٢٠ هـ وتوفي عام ٥٩٥ هـ (١١٠٦ - ١٢٠٠ م)
وفي رجوعه ذات مرة من الحج مر ببغداد ، فوقف على أطلال قصر المدائن . وعلى
الرغم من أنه أشاد بمكة وأهلها في أشعاره ، وعلى الرغم من روحه الإسلامية ، ومدحه
للرسول ، فإنه يعبر عن روحه الفارسية ، وحسراته على انهيار مجد إيران القديم ، حين
وقف على الايوان بالمدائن . وفي قصيدته هذه يتلاعب كعادته بالألفاظ ، مما يجعل
ترجمة القصيدة كاملة إلى العربية متعذرا ويفقدها كثيرا من رونقها ولذا نقتصر على . .

ترجمة ما يحتفظ بكثير من رونقه منها في الترجمة ، يقول « خاقاني » في تلك القصيدة :
« ألا أيها القلب المعتر ، انظر بعين بصيرتك ، ألا فاتخذ إيوان المدائن مرآة عبرة .
على شط دجلة قف مرة بالمدائن ، ومن العين أسكب دجلة أخرى على أرض المدائن
نهر دجلة نفسه يبكي بكاء ، حتى لتحسب معه أن مائة دجلة من الدم تنساب ، ومن
حرارة دم دموعه تقطر النار من الأهذاب

انظر كب دجلة محترقا بنار الحسرة ، هل سمعت عن ماء تحرقه النار ؟ .

فحين تقطعت سلسلة الإيوان في المدائن ،

أصبح دجلة في سلسلة القيد ، وصار مثل السلسلة في تلوي أمواجه .

وصح ، من حين لحن ، بلسان الدمع ، على الإيوان

فر بما تسمع ، بأذن القلب ، جوابا من الإيوان

ستسدى إليك شرفة القصر كله نصيحة جديدة كل الجدة فاسمع إلى النصيحة من

أعماق قلبك .

سيقول لك الإيوان : « أنت من تراب ، ونحن مر ترابك ، الآن سر علينا خطوتين

ثلاثا ، وكذلك انثر علينا دمعين ثلاثا .

حقا في رأسنا ألم من نوم اليوم ، من العين انثر الدمع دما تقف آلام الرأس .

نعم ، أي عجب يعرف أنك في مروج العالم ، يأتي اليوم بعد الليل ، ويعقب النوح

الألحان ؟

— ٤٥ —

نحن كنا بلاط العدل ، ثم عرانا جور الدهر
 أى خذلان يتعرض له ، إذن ، قصر الظالمين ؟
 تقول : قد انقلب رأسا على عقب الايوان شبيه الفلك ،
 هو حكم الفلك الدائر ، أو حكم الفلك القلب .
 ومن عيني التى تبكى ، تضحك أنت قائلا : مم تبكى هذه العين ؟
 ولكن يضحك الناس من العين التى لا تبكى فى هذا المكان .
 هذا هو القصر الذى كان فيه ملك بابل خادما وشاه تركستان غلاما
 هذا هو الايوان الذى كان يحمل هيئته على أسد الفلك (= الشمس)
 حملة الأسد المصور على زينات ستاره
 هذا هو القصر الذى كان تراب بابه منقوشا من خدود الرجال ، وجدران ملية
 بالنقوش تأمل ، ذلك هو العهد ، وأنظر بعين الفكر فى سلسلة القصر وفى جلال
 الميدان .
 هنا الأرض سكرى ، لأنها شربت — بدلا من الخمر — فى جمجمة هرمز ، دم
 قلب أنو شروان .
 كم من النصائح كانت واضحة على تاج رأسه ، والآن مئات النصائح خبيثة فى
 داخل جمجمته .

أبهة كسرى ، والثر الذهبى على موائده ، والبساط الذهبى ،
 ذهب كلها مع الريح ، وصارت فى التراب ، وصارت تراباً
 كان برويز فى كل مأدبة يحضر بساطاً ذهبياً
 ويصنع من بساط الذهب خواناً ذهبياً فيه صورة البستان
 ستقول : أين ذهب هؤلاء ، حاملو التيجان ؟
 بهم أحشاء الأرض حبل أبدا .

أى خاقانى ، من هذا الايوان أنشد العبرة ،
 حتى ينشد العبرة من بابك ، فيما بعد ، الخاقان .
 إذا كان زاد طريق مكة تحفة كل مدينة ،
 فاحمل أنت زاد المدائن إلى « شروان » .
 يحمل كل امرئ من مكة مسبحة من أثر حمزة .

إذنا حمل أنت من المدائن مسبحة من أثر سلمان ، (= سلمان الفارسي)

أما نوع الوقوف على البلاد التي مسها الضر لأثر الغزوات وصنوف الاعتداء ، فقد أثر مثال « الحريري » في مقاماته — على نحو ماسبق أن قلنا — في الكاتب الفارسي « حميد الدين البلخي » ، (المتوفى عام ٥٥٩ هـ ١١٦٦ - ١١٦٧ م) ، إذا أنه حاكي « الحرير » ، في مقاماته الفارسية التي بدأ في تأليفها حوالي عام ٥٥٢ هـ - (١١٥٩ م) . وفي المقامة العشرين منها ، يقف « البلخي » ، نثراً ، على أطلال مدينة « بلخ » ، ويطلق العنان لأشجانه ، ويبكي على خرائبها ، وينثر دموعه على من فقدهم فيها من أصدقاء ومواطنين ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين بعيداً عنها . وفي الحقيقة ، على الرغم من تأثر « البلخي » « بالحريري » في مقاماته العربية الثلاثين التي سبق أن ذكرناها ، يستوحى « البلخي » أيضاً واقعة تاريخية ، هي واقعة غزو الغزو لتلك المدينة وتخریبها عام ٥٤٨ هـ .

ومن أشهر القصائد الفارسية في الوقوف على البلاد لأثر الخطوب القاسية ، قصيدة الشاعر الفارسي « سعدى الشيرازي » التي فيها وقف على « بغداد » عقب سقوط الخلافة العباسية ، وحول هذا الحادث الخطير وأمثاله تتجلى المشاعر الإنسانية الدينية ، وقد أضنى « سعدى » على وقوفه في تلك القصيدة طابعاً صوفياً يتلاءم وطريقته الخلقية التعليمية في تصوفه . وترجم هنا بعض أبيات هذه القصيدة من قصائده الفارسية في كليته :

« حق للسماء أن تمطر الأرض دماً ، على زوال الخليفة المستعصم أمير المؤمنين
أى محمد . . إذا كنت ستقوم من الثرى يوم القيامة ،
فارفع رأسك الآن ، وانظر هذه القيامة بين الخلق .
من نساء الحريم العزيزات قد فاض دم النحر الحبيب فوق العتبة ،
وقد فاض منا موج دم القلب من أكمام الثياب .
حذار من دوران العالم وتقلب الزمن ،
فلم يدرك في خيال إنسان أن تنقلب هكذا الأمور .
ارفع رأسك أنت يا من رأى شوكة البيت الحرام ،

— ٤٧ —

حيث كانت رعوس قياصرة الروم في التراب ، ورأس قيصر الصين في الأرض .
 أريقت دماء أولاد « العباس » المصطفى كذلك على هذه التربة ،
 حيث كان السلاطين يضعون الجبين .
 أواه أن تقع ذبابة على دم هؤلاء الأبطال ،
 فليصر إذن في فيها العسل علقما حتى القيامة .
 لا ينبغي — بعد — أن يؤمل أمروا الراحة في الدنيا ،
 يبقى القار في الخاتم حين ينزع منه الفص
 حجلة منذ الآن ماؤه دم ، إذا انطلق في مجراه ،
 جعل أرض نخيل البطحاء عجينا من الدم
 يقطب البحر وجهه من هذا الحديث الأليم ،
 يستطاع تبين ذلك على وجهه في الأمواج تتلوى
 لكن من جانب الإسلام وعن طريق الرحمة ،
 يحترق قلب المحبين من فراق الأحباء .
 على أنه لا يليق النواحي على دم الشهداء ،
 ذلك أن أقل سعادة لهم هو الخلد في عليين
 انتظر حتى الغد ، يوم القيامة ،
 فيه يقوم الدفين في أدران جراحه
 على الأرض كان تراب أقدامهم كحل العيون ،
 وفي يوم المحشر سيكون دمهم صبغة حدود الحور العين ، في لون الورد .
 أي بائس إذا تمرغ الجسم الجريح في التراب والدم ؟ فالروح الطاهرة في جوار
 لطف رب العالمين .

لا ينبغي الاعتماد على الدنيا وركون القلب إليها ،
 فالسماء تمنح الحب أحيانا ، أيها الأخ ، وأحيانا العدا .
 الفلك الدوار مع الأرض شبيه بشقي الرجا ،
 بينهما يرد الليل والنهار قلوب الرجال طحنتا .
 لا تجدى مع الأجل قوة ساعد شجاعتك ،
 حين يحم القضاء لا تبقى قوة الرأي الرزين

— ٤٨ —

سيف الهند لا يخرج يوم الهيجاء من الغمد ،
 إذا ترصد للرجل الشجاع كالأسد الموت في كمين
 لا فائدة في الحنكة حيث يدبر الجدد ،
 ما جدوى القيام بحملة ممن انقلب سرجه ؟
 الرخم في إثر جيفة الدنيا تقيم الحرب ،
 أيها الأخ إذا كنت عاقلاً فاجلس كالعقاب دون الجيفة .
 أية قيمة للدنيا ؟ إنما حاجتنا من الله ،
 أن يحفظ علينا ملك الإيمان واليقين .

وفيما ذكرنا من معان وأثبتنا من صلوات ، رأينا كيف كانت الأطلال والحروب
 مراداً للخواطر ، ومبعث انطلاق للمشاعر ، ومجالاً حيويّاً خصباً للفن والفكر ، فيه
 يستلهم الشعراء والكتاب آيات الحياة من مواطن الموت ، وأمارات البقاء من سمات
 القناء ، تلتقى عندها أفكارهم ، مهما توزعتهم العصور ، وفرق بينهم اللسان . وفي
 هذا الالتقاء تتجلى وحدة فكرية وإنسانية وفنية ، تشف مع ذلك عن أثر ثقافة عربية
 فسيحة ، ضمت تحت لوأها صفوة المفكرين من أبناء الأمم الإسلامية وأبناء الثقافة
 العربية في وقت معاً .

فن الصورة الأخلاقية بين ثيوفراست ولابروير والجاحظ

ما أبعد الفرق بين الصورة الشعرية أو الأدبية بوصفها نتاج الخيال الخلاق ، وبين صور الشخصيات الخلقية . . فالصورة في معناها الأول مرادفة للكلمة Image في الإنجليزية والفرنسية ، ولها معايير وفلسفة خاصة ، مرتبطة بالخيال ومعانيه في المذاهب الأدبية والفلسفية ، وقد شرحنا معانيها وأهمية الاعتداد بها ، وبخاصة في الشعر ، في مكان آخر ، ولا نقصد إلى التعرض لشيء منه الآن . أما الصورة الأخلاقية فهي ما يطلق عليه في اللغتين الإنجليزية والفرنسية : *Portrait* كما يطلق على كاتبها *Portraitiste*

ولها قواعد فنية خاصة بها . . وفن الصورة في معناها الأخير أوثق في صلاته بأدبنا القديم ، وقد قامت فيه الصورة بدور يشبه كثيراً نظيره في الأدب الموضوعي لدى كتاب الآداب الأخرى حين يتعرضون لتحليل شخصياتهم في مسرحية أو قصة ، مع فوارق أخرى كثيرة ، تتضح بشرح ما يقصد بالصورة الخلقية على وجه الدقة : فهي وصف للأخلاق والعادات ، وبخاصة النقائص والعيوب الذاتية ، وأثرها في المجتمع من خلال تصوير صاحبها في بعده الجسمي ، وحركاته ، وأقواله ، على أن يكون كل التفاصيل الدقيقة الخارجية معبرة عن دخيلة النفس ، وبواعث أفعاله ، ويتطلب هذا التصوير مقدرة فنية نادرة ، بحيث تكون السمات والحركات الخارجية مرآة واضحة لأطواء النفس ، وحتى تتضح المدلولات الخفية المستعصية لأموال الحياة العادية اليومية التي تتكرر كل يوم دون أن يفطن أكثر الناس لدلالاتها ويتألف من مجموع الخصائص والسمات وحدة تبين عن نمط حي من الناس ، يحدد كل التحديد ، لا يشبهه بغيره . .

ففي المجتمع — مثلاً — أنماط كثيرة من المتملقين : ففهم الحريص المجامل ، والمتملق الوصولي ، والمنافق طلباً لإعجاب كثير من الناس به دون حرص على منفعة خاصة ، والمداري المستر على طويته نشداناً للسلامة . . ولا بد أن يتوافر للكاتب في هذا الجنس الأدبي قوة بصرية نادرة في تفهم الناس كي يتتبع دقائق من خيالهم وبراهم في المجتمع ، ليكشف في أعمالهم ومظاهرهم عن الغرور والضعف ، وبواعث السخرية وما إليها من ذرائع يتسترون بها ليلعبوا دورهم الاجتماعي في الحياة ، فيكشف هذا القناع الكثيف عن بواطنهم . .

والصورة الخلقية تختلف عن تصوير الشخصيات في القصص والمسرحيات في أنها لا تعتمد على الإقناع من مجرى حدث تتصارع فيه الشخصية مع شخصيات أخرى ، بل تعتمد على دقائق الواقع ومدلولاته المباشرة ، في شكل لوحة تستدل من معالمها الخارجية على جوانبها النفسية ، وفي واقعية نفسية وتصويرية تمت بصلة إلى التحليل العلمي للعواطف والانفعالات والميول المثوقة ، بحيث يشف ما نراه عما لا نراه من الأطواء ، في أناس قاصرين ، أو مقصرين خادعين أو مخدوعين . . ومن خلال هذا التصوير لآفات المجتمع وأفراده ، تبين - ضرورة - معان إنسانية عامة ذاتية واجتماعية .

وأقدم من برع في هذه الصورة الخلقية هو الكاتب اليوناني : تيوفراست المتوفى حوالى عام ٢٨٥ ق . م . في كتابه « صور أخلاقية » ، وقد وصل هذا الكتاب إلينا مشوهاً ، محرفاً ، ناقصاً في أصله ، ومضافاً إليه من سوى المؤلف . ولكنه يمثل أقدم إنتاج في هذا الجنس الأدبي .

وقد تأثر هذا الكاتب بأرسطو ، في كتابي : (أخلاق نيقوماكوس) و (أخلاق بوديموس) ، لا يدخل في نطاق بحثنا تحقيق ما يثار حول هذين الكتابين ، من أنهما حقيقة لأرسطو ، أو معزوان إليه . . ويوافق تيوفراست أرسطو في صلة الأخلاق بالسياسة والمجتمع ، إذ أن الإنسان مدنى ، وهذا يرادف تعبيرنا بأن الإنسان خلقى . . ولم يقصد تيوفراست دراسة الأخلاق ، وتعميق المعرفة بها ، ولكنه أراد إصلاح الخلق بتصوير مظاهر النقائص ، فأهدى أمته مرآة يرى فيها الناس أنفسهم ، ليتعرفوا سواهم ، وليصلحوا من أنفسهم ما استطاعوا . . وقد ألفه في سن التاسعة والتسعين ، متوجهاً في مقدمة الكتاب إلى صابقيه بوليكليلس . . ولن نستطيع هنا سوى ذكر فقرات من صورة خلقية للمؤلف ، موضوعها : المستغل المتبجح ، وهو موضوع تمت بصلة لما سنذكر من صور أخلاقية للابروير والجاحظ ، يقول تيوفراست :

(. . إليكم أى نزع من الرجال المستغل المتبجح : يقدم لضيوفه مالا يكفيهم من قطع الخبز . . ويقترض المال من غريب نزل عنده . . وحين يكلف بتوزيع اللحم ، يزعم أن للموزع حق الحصول على ضعف نصيب غيره ، ويتقاضاه حالا . . وإذا استقبل على مائدته أعضاء جمعية اشترك فيها ، مستضيفاً إياهم على نفقة الجمعية ، يطالب ، أثناء الخدمة على المائدة ، بنصيب من اللحم لمن عنده من العبيد ، وإذا بقى

على المائدة بعض رعوس اللفت وقد أكلت أنصافها ، كتب بها قائمة ، خوف أن يظفر بها من قاموا بالخدمة . . وعندما يسافر مع أصحابه يستخدم عبيدهم ويؤجر عياله في خارج المنزل ، دون أن يدفع من أجل ذلك لرفقته الأجر الذي تقاضاه . . وفي ولية مساهمة — يدفع كل فرد نصيبه في تكاليفها - في بيته ، يكتب في قائمة الحساب أقل الأشياء التي زودها على حسابها ، من خشب وعدس ، وخنزير ، وزيت المصباح . . وإذا تزوج أحد أصدقائه ، أو زوج ابنته ، غاب بعض الوقت قبل العرس ، ليعنى نفسه من الهدية المألوفة . . ويستعير من أصدقائه تلك الأشياء التي لا يجروا أحد على طلبها والتي يؤذى سواء حتى أن يستردها من أخذها) .

ومكنا يسير تيوفرست في صوره الأخلاقية الأخرى : المداجي المتكلف : والمتعلق ، والثرثار ، والجلف ، والمتبسط الثقيل ، والمتحلق ، والمتسقط للأخبار في شحاته ، والحقير ، ومن لا وازع له ، والوقح ، والثقيل المتطفل ، والعجول ، والأحمق ، والحجري القلب ، والمتطير ، وسبي الظن ، والجلد عن سوء نية والنفور ، والغضب ، والشحيق ، والجحاف ، والمتكبر ، والجبان ، والمتسلط الطموح ، والشيخ الحريص على التعلق بما ليس من شأنه — كأن يتعلم من ابنه في الجندية الحركات العسكرية ، أو يتصان متطفلا على الغانيات — والتمام ، وصديق السفلة ، ثم المستغل المتبجح) . .

وواضح أنها جميعاً شخصيات على خلق معيب . . وقد سلك تيوفرست في تصويرها تعداد مظاهرها الخارجية ، في عاداتها وملبسها ، وماكلها ، وتفاصيل صلاتها الاجتماعية . . وقد ظل في ملحوظاته تجريدياً ، يجمع كل ما يتصل بالخط البشري الذي يصوره ، دون تعيين اسم ، أو تحديد شخص ، وفي موضوعية مطلقة ، والأنماط البشرية التي جمع سماتها كلها من أراذل الناس ، فهي تصلح شخصيات للملهاة المسرحية . . وقد لحظ مؤرخو الآداب أنه أثر من هذه الناحية في الشاعر اليوناني ميناندر ، المتوفى حوالي عام ٢٩٠ ق . م . في شخصيات ملاهيه المسرحية التي لم تصل إلينا ، ولكن لاشك أنها قد أثرت في ملاهي بلوتوس ، وتيرنس الرومانيين ، فقد حاكها هذان الكاتبان عن قرب ، دون أصالة كبيرة . . وبهما تأثر قطعاً شاعر الملاحى المسرحية الفرنسي : مولير ، وقد تأثر به لاوبروير ، أشهر من برز في هذه الناحية في الآداب . .

على أن (لارويير) قد تأثر تأثراً مباشراً بتيوفراست ، وكان أول من ترجمه إلى اللغات الأوروبية ، وإن كانت ترجمته تعوزها الدقة التي تتطلبها الآن في الترجمة . وبجانب ذلك راجت الصور الأخلاقية في النوادي الأدبية في فرنسا رواجاً لم تعهده الآداب من قبل . . . وزيد فيها ، وتعمق الكتاب في معناها ، وافتنوا في إنتاجها ، وصوروا بها بعض الأشخاص الذين يخالطونهم ويلحظونهم في المجتمع . . . فزادت الصور حيوية وواقعية ، وتبعها تصوير المزاج الحاد للكاتب تجاه الشخصية الواقعية التي يحدد معالمها ، متبعاً الأسس العامة التي أوجزنا القول فيها في صدر الحديث ، وزاد عليها أنه لم يكن محايداً كل الحيدة تجاهها كما كان تيوفراست . . . وقد أفرطت نوادي باريس الأدبية في القرن السابع عشر في الإعجاب بفن الصورة الخلقية ، حتى أصبح ذلك مثار سخرية ممن نقدوا هذا الإتجاه ، وبخاصة لدى المتحذلقين من رواد تلك النوادي ، وهم من كانوا يدعون : *Les Précieux* ويشير « مولير » إلى احتفال نوادي عصره بهذا الجنس الأدبي في مسرحيته النثرية : المتحذلقات الهزأة « *Les Précieuses Ridicules* » في المنظر الحادي عشر ، حيث يدور الحوار بين الفتاة : مادلون ، والخدام ماسكاريل المتنكر في زي ماركيز :

« مادلون : أعترف لك أنني مولعة إلى حد الجنون بفن الصور الأخلاقية ، ولا أدرى أطيب منها في دغدغة مشاعر النساء .

ماسكاريل : فن الصور الأخلاقية صعب ، يتطلب فكراً عميقاً ، وسترين منها على طريقي ما لن تكرهين . »

وفي مسرحية : عدو المجتمع ، يبرع مولير في حكاية بعض هذه الصور ، على لسان سيليمين ، حبيبة ألسست ، في جلسة في نادياها — الفصل الثاني — المنظر الخامس — ومن هذه الصور الطريقة في شعر مولير من تلك المسرحية :

« أكاست (متوجهاً إلى سيليمين) : وما تقولين في جيرالد ، سيدتي ؟

سيلمين : ياله من رواية ثقيل !

لاتراه يخرج أبداً من نطاق الحديث عن الأمير العظيم ،

ومحشر دون انقطاع نفسه في صلات الكبراء الألاقاة

فلا يذكر أبداً سوى الدوق ، والأمير والأميرة :
 قد جن بالتعالى ، فكل أحاديثه
 عن الخيل ، وعدة الصيد وكلابه
 ويخاطب بلغة الصداقة أهل الطبقة العليا ، دون كلفة ،
 فكلمة : السيد ، في لهجته لم يعد لها مكان . .
 كليتاندر : (متوجهة إلى سيليمين) : حتى ليحسب المرء أنه على أوثق صلة صداقة
 مع بيليز
 سيليمين (تصور بكلامها بيليز ، صديقها الغائبة) :
 ما أحقر عقلها بين النساء وما أجف الحديث !
 حين تأتي لتراني ، أعاني عذاب الاستشهاد ،
 فعلى أن أجهد حتى العرق ، لأبحث دائماً عما أقول لها ،
 وتعبيراتنا المجدبة تند دائماً المحادثة
 وكى تقطع صمتها الأحمق
 تستعين عبثاً بكل ما هو مطروق مبتذل :
 فالحديث عن الجو الجميل والمطر ، والبرد والحر
 حصيلة لا تلبث أن ينضب معينها
 ومع ذلك تمتد زيارتها التي لا تحتمل
 فتظل تطول طولا مروعاً
 وعشرين مرة يسأل المرء : كم الساعة ، ويتشاءب
 فلا تكاد تتحرك ، كقطعة من الخشب . . .

ويطول بنا الحديث إذا تتبعنا مظاهر رواج هذا الجنس الأدبي في فرنسا في القرن
 السابع عشر ، وواضح أن اهتمام مؤلفي المسرحيات بالتحليل النفسي لشخصياتها في
 العصر الكلاسيكي كان ذا أثر بالغ في خلق هذه النماذج البشرية في صورها الخلقية ،
 فمن المعلوم أن الكلاسيكية خلقت المسرحيات ذات الصراع النفسي ، وبه انفردت
 دون المسرحيات اليونانية ، ودون مسرحيات عصر النهضة قبلها .

وانتهى المراث الأدبي في الصور الأدبية إلى لا برويير (١٦٤٥ - ١٦٩٦ م) وكان

شغلته وعليه اقتصر في إنتاجه الأدبي ، فأحكمه ، وبلغ به أقصى ما قدر له من كمال في إطراره الفني الذي تحدثنا عنه وطوع اللغة الفرنسية فيه ، واستنفذ كل طاقاتها الفنية له . ففي صورته تتمثل الحركة النفسية للشخصية في خاصتها المميزة ، وفي تحليل نفسي واقعي يذكر بالتحليل الطبيعي العلمي ، وعبارات بعيدة من الرتابة ، فن حوار إلى حكاية ، إلى تعداد صفات ، في أسلوب تصويري موجز ، موسيقي ، يتدفق سريعاً في غضب هادر أو سخرية مرة ، أو وعيد مشبوب ، أو أسى مكبوت . ويتحاشى « لارويير » جفاف الأسلوب ، فيحيله بالصياغة في غير سرف ، وهي صياغة مثيرة بحيويتها الفياضة التي يترأى خلفها مزاج لارويير الحاد . . ولا يقف لارويير عند السمات العامة لنمط من الأنماط كما فعل تيوفراست ، بل يعمق الشخصية في بعدها الاجتماعي ، فيضع الحياة الاجتماعية كلها في عصره موضع تساؤل . ويثور على الامتياز الطبقي ، لأنه تحكم ، وعلى فساد ذوق النبلاء المغتصبين . وهو في صورته وحكمه ساخر من قيم عصره وعظمائه الذين خلقوا تلك القيم الزائفة واستغلوها ، وقد ساعد — كما ساعد مولير — على تهيئة زلزلة تلك القيم ، لتقوضها الثورة الفرنسية بعد . . وما بالك بمن يصبح في العصر الكلاسيكي مثل هذه الصيحة الثائرة حين يقول :

« حين أقارن معاً حالتي الناس المتعارضتين كل التعارض ، أعنى كبراء القوم والشعب ، فإن الشعب يبدو لي قانعاً بالضروري ، في حين الآخرون قلقون وفقراء مع الفضل في رزقهم . . ورجل الشعب لا يستطيع أن يفعل أى أذى ، في حين لا يريد كبير القوم فعل خير ما ، وهو قادر على فعل الأذى الكثير ، وأحدهما لا ينشأ إلا على الأشياء النافعة ، ولا يمارس سواها ، في حين ينحاز الآخر للأضرار . . وثم تراءى في سداجة الحشونة والصراحة ، وهنا تتوارى عصارة خبيثة فاسدة تحت لحاء الأدب ، والشعب قلما يكون ذا فكر ، والكبار يعوزهم الروح . . والشعب ذو طوية طيبة ، وليس من ذوى المظاهر ، وهؤلاء ليس لديهم سوى مظاهر وسطح مجرد . أو على المرء أن يختار ؟ لن أتردد ، أريد أن أكون من الشعب » . (١)

ثم هذه صورة الفلاحين تقطر أسى من قلم لارويير ، وهي فريدة في العصر الكلاسيكي :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة في الريف ، على صفحتها سواد ، ترهقها غيرة ، قد أمدت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتحرثها في عناد لا يقهر ، ولها ما يشبه الصوت المفلوظ . . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس . . وحقاً هم ناس ، في الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرق والقطاف ، كى يعيشوا . . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » . وتلك صيحات مشبوبة تحمل طابع طويته الثائرة المكبوتة الأبية ، ومزاجه الحاد العصيب ، الذى يرسم من خلاله صوره .

ويضيق المجال عن الاستشهاد من شخصيات لابروير الكثيرة ، ولهذا سنختار صورة تراسل مع ما اخترناه لتيوفراست ، وما سنختاره للمحافظ نوعاً من التراسل . . ولتكن صورة (كليتون) الشره المستأثر ، « كليتون لم يكن له قط طول حياته سوى عمليتين : أن يتغدى صباحاً ، ويتعشى مساء . . يبدو أنه لم يولد إلا ليضم . . وكذلك ليس لديه سوى حديث واحد : فهو يحكى عن الأطعمة التى قدمت له في الوجبة الأخيرة ، حيث كان ، فيقول كم نوعاً من الشرية كان فيها ، وما صنوفها ، ويتكلم بعد ذلك عن الشواء والمشهيات التى تتخلل صحاف الطعام . . وهو على علم تام بلغة المطابخ ما استطاع أن يفيض ، يبعث لدى الشهية للطعام على مائدة طيبة لا يكون هو عليها . . وهو شخصية فريدة في نوعها ، له موهبة الاستمتاع بالطعام الجيد أينما استطاع أن يذهب . . فهو الحكم فيما يستجد من أطايب الطعام . . ولكنه مات ، وقد ظل على مائدة الطعام حتى لفظ نفسه الأخير . . وقد دعى إلى مائدته يوم وفاته . . وأينما وجد فهو يأكل . . وإذا عاد إلى الدنيا فلكى يا كل » .

ونفهم الصورة السالفة في ضوء تمرد لابروير على الأوضاع الاجتماعية وعلى قسمة الحظوظ بين الطبقات ، ثم على تفاهة الأغنياء ، وسوء فهمهم للحياة ولأنفسهم :

« توجد أرواح قلرة ، جبلت من الوحل والأقذار ، ولوعة بالريح والمنفعة ، كما أولعت النفوس الجميلة بالحد والفضيلة ، لا قدرة لهم إلا على ملذة وحيدة ، هى الكسب ، مع الحرص على عدم ضياعه ، فهم ممسكون شرهون حريصون على ربح العشرة في المائة من أموالهم . . غائصون كآتهم في مهواة من عقودهم وأموالهم ووثائق

تمليكهم . . مثل هؤلاء ليسوا أقارب ولا أصدقاء ولا مواطنين ولا مسيحيين ، وربما ليسو بناس ، ولكن عندهم مال .

وكان الجاحظ أول من خلق الصورة الأخلاقية في الأدب العربي ، ونماها في نواحيها الفنية السابقة . . وهل لنا أن نحدث بمصدره في هذا الجنس ، فنزعم أنه عرف شيئاً عن أرسطو في الأخلاق ، أو عن تيوفراست معتمداً على مراجع لا سيبل لنا إلى معرفتها الآن ؟ فقد كان على علم بكتب أرسطو ، حتى عاب مترجميه من العرب بأنهم لم يفهموا المعلم الأول حق الفهم ، وترجع من أجل ذلك أنه عرف أرسطو من ترجمات لم نعلمها ولا سيبل إلى الوقوف عليها ، بل ربما عرفه في أصله اليوناني . . وهذه مسائل لا وسائل لدينا لتحقيقها اليوم . . على أننا لا نقصد بذلك النيل من أصالة الجاحظ . . فقد كان تيوفراست مصدراً للابروير ، ولكن الأخير فاق مصدره ، وزاد في صوره الفنية ، حتى عد أصلاً لفن الصورة في الآداب الأوربية منذ الكلاسيكية . . وقد اعتمد الجاحظ على ملحوظاته ، ودقة نظراته في كتابه : الحيوان ، وتجلت أصالته ، مع ترجيحنا أنه اهتم لفكرة دراسة الحيوان من أرسطو . . وكذلك في فن الصورة ، فعماده الأول فيها هو تتبعه الدقيق للواقع الحي من حوله ، واستقصاؤه للسمات المعبرة عن كامن النفوس ، مع تركيزها على جانب تصويره الشخصية على واقعيتها تماً في صفة بارزة من الصفات حتى لو كان قد تأثر فيها بالأقدمين . . ونقطع مع ذلك بأن للقرآن الكريم تأثيراً في الجاحظ في خلق هذه الصور الأخلاقية . . ففيه تصوير لسمات متفرقة للمرائين والمنافقين في الدين والمعوقين ، على الرغم من أن خلق صورة أخلاقية في معناها الفني الذي نتحدث عنه لم يكن له مجال في القرآن الكريم ، ولم يكن غاية فيه ولا هدفاً . .

ولم يقصر الجاحظ كتاباً من كتبه على الصور الأخلاقية ، ففي كتبه المختلفة صور متفرقة للبخل والنفاقين ، والجحافين ، والأدعياء . . يخلطها بالحكم ، ويستطرد فيها بالملح ، ويمزجها بخواطره واستشهاداته المختلفة . . وقد حشد كثيراً منها في كتاب (البخل) ، وهو يقصد البخل من الأغنياء ، يقول الجاحظ :

« وأهل المازح لا يعرفون بالبخل ، ولكنهم أسوأ الناس حالاً ، فتقديروهم - أي تقننهم - على قدر عيشهم . . وإنما نحكي عن البخل الذين جمعوا بين البخل واليسر ،

وبين خصب البلاد وعيش أهل الجلب ، فأما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق ، فليس سبيله سبيل القوم » (البخلاء ج ٢ ص ٤٣)

فالجاحظ يصور الشخصيات البخيلة التي تظن على نفسها برزقها ، وتفضل الشقوة على السعادة ، مع علمها أن وارثها أعدى لها من عدوها ، كما يقول الجاحظ في مقدمة البخلاء ، على أنه لا يقصد من وراء ذلك — فيما نعتقد — إلى هجاء اجتماعي ، أو تمرد على نظم العصر ومواضعاته . . وكل ما يريد أن يطلعنا على الهنات التي خفيت على أصحاب الفطنة من البخلاء ، فتعللوا بفصيح المقال ، لآفة هم منها في عناء ، يموهون بانها فضيلة ، وهم أول من يرزحون تحت عبئها ، ليدعنا نتعجب من حضور بديتهم في غفلتهم ، ومن تأنيبهم في حججهم ، على حمقهم وجهالتهم في مسلكهم وفي الشعور بواقعهم . . وينص الجاحظ في مقدمة البخلاء كذلك على أن للقارئ في كتابه ثلاثة أشياء : (تبين حجة طريفة ، أو تعرف حيلة لطيفة ، أو استفادة نادرة عجيبة ، وأنت في ضحك منه إذا شئت ، وفي لهو إذا مللت الجد) . .

ولعل الجاحظ مع ذلك يقصد إلى التحرز من هذه الهنات بالوقوف عليها في أروع صورها التي تخفى إلا على اللبيب ، وتموه على سواد الناس ، كما قصد من كتابه الآخر الذي تحدث عنه في صدر تلك المقدمة ، وعنوانه : حيل اللصوص . . فيكون قصده قريباً من قصد تيوفراست . . هذا إلى أنه يقول في نفس المقدمة : « ومتى أريد بالمرح والنفع ، وبالفضحك الشيء الذي جعل له الضحك ، صار المرح جداً ، والضحك وقاراً » . ولا يريد أن نستطرد بالحديث عن صوره الأخلاقية التي يقصد بها الهجاء في كتبه الأخرى ، فلذلك شرح يطول بنا في هذا المجال .

وفي الجاحظ خاصة الاعتماد على الواقع التاريخي ، فهو يحكي عن شخصيات عاصرها ، أو روى له عنها . . ولكنه يتبع في كثير منها الأسس الفنية التي توفر لها الحيوية الأدبية في أصالة تحملها محلها من إبداع الخيال في التصوير . . ولتقتصر هنا على واحدة منها ، لنبين أصالته الفنية فيها ، يقول الجاحظ (البخلاء ، ج ٢ ص ٤٥) .

« صبحني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلاً . . فلما صرت قرب منزله — وكان منزله أقرب إلى المسجد الجامع من منزلي — سألتني أن أبيت عنده . . وقال أين تذهب في هذا المطر والبرد ، ومنزلي منزلك ، وأنت في ظلمة وليس معك نار ؟

وعندى لباً (أول اللبن عقب الولادة) لم ير الناس مثله ، وتمر ناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . . . فقلت معه ، فأبطأ ساعة . ثم جاءني بجام لباً وطبق تمر . . فلما مددت قال : يا أبا عثمان ، إنه لباً وغلظه ، (ثقله في المضم) وهو الليل وركوده . . ثم ليلة مطر ورطوبة . . وأنت رجل قد طعنت في السن . . ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً . . وما زال الغليل (شدة العطش) يسرح إليك . . وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء . . فان أكلت اللباً ولم تبلغ كنت لا أكلا ولا تاركاً ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما يكون إليك . . وإن بالغت بتنا في ليلة سوء من الاهتمام بأمرك ، ولم نعد لك نبيذاً ولا عسلاً . . وإنما قلت هذا الكلام لثلاث تقول غدا : كان وكان . . والله قد وقعت بين نابي أسد : لأنى لو لم أجثك به وقد ذكرته لك ، قلت بخل به ، وبدا له فيه . وإن جثت به ولم أحذر منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق على ولم ينصح . . فقد برئت إليك من الأمرين جميعاً . . وإن شئت فأكله وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة . — فلا ضحكت قط كضحكى تلك الليلة . . ولقد أكلته جميعاً ، فاهضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن ، ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به ، لأنى على الضحك أو لقضى على . . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .

فموضوع الصورة تجسيم السخرية اللاذعة من هذا الصاحب البخيل ، تورط مجاملة بدعوة الجاحظ ، ودعته المواضعات الاجتماعية أن يقف موقف الكريم ، فأجاد التعبير عنه ، ولكنه كان يمثل دوره ، المناقض لطبيعته ، ثم أراد أن يلعب دوراً آخر أشد تناقضاً ، بالتخلص من الورطة في صورة النصيحة ، وفي بضع كلمات في صلب الصورة يحدد الجاحظ الإطار العام : العودة من المسجد الجامع في الليل الخالك البارد الممطر ، والمروء بمنزل الصديق ، وهو أقرب إلى الجامع ، وهذا الإطار ليس مجرد وصف ، بل يلعب دوره في تهيئة الحدث واحتماله والإقناع به . . وفي هذا الإطار العام المشوق تتحرك الشخصيتان من خلال الحدث . . ويبدأ الحدث بالدعوة . . ويفتن صاحبها في تبريرها . . ويلج فيها ويرغب ، ويبالغ في هذا الإلحاح (لباً لم ير الناس مثله ، وتمر . . لا تصلح إلا له) — وهنا يبدأ منظر ملهوى حى متحرك ، ملئ بالمفاجآت التى تشبه تحولات المسرحية . . والمفاجأة الأولى أن المضيف أبطأ ساعة . . لهذا دلالة ، لأن الطعام لا يحتاج إلى إعداد ، فقد عرفنا أنه جاهز من قبل . . ويعنى

الجاحظ بتوكيد هذا الإبطاء غير المتوقع (حرف ثم) ، والمفاجأة الثانية أنه يحضر بجم لبن وطبق تمر . فالحصة محدودة قليلة لواحد منهما فحسب . . ثم لاحظ المقابلة بين هذا التعبير ، وقول المضيف أولاً عند الدعوة : عندى لباً . . وتمر ، مما يدل على كثرة الصنف عنده . . ثم ينمى الجاحظ الحدث بالمفاجأة الثالثة ، إذ أنه مدعو ألا يأكل شيئاً من الطعام ، في هذا الحجاج الطويل البارع . . ونلاحظ قصر الجمل ، وسرعة العبارة ، ونمو الحجة : من غلط الطعام ، واللبل وأوصافه وحالة الشيخ ، وأنه لا يصلح له العشاء . . حتى ينهى المضيف ذلك بخطر الموت على ضيفه إذا أكل الطعام كله ، وبقلة الجدوى إن أكل بعضه .

والأسلوب مركز سريع خاطف ، تكاد تنعدم فيه الحلية ، ووجوه المجاز ، ويكاد يكون في ألفاظه وعباراته من لهجة الحديث المألوفة ، ولكنه مصوغ في دقة وإحكام ، فهو يشف عن آفة خبيثة متمكنة ، وحرص بالغ على ألا يقرب الضيف الطعام بعد أن قدم له . . ثم هو أسلوب ينم عن سخرية لاذعة في المفارقة بين قصد الرجل الحقيقي وقوله ، وبين دعوته الجادة ، وعيته بتنفيذها . . ومن هذه الحاجة نلمح مفارقة أخرى ينتهى بها الحدث ، وفيها حل هذا المنظر الملهوى ، هى نفوذ الجاحظ إلى مرمى قول المضيف ، وبراعة تأنيبه لقصده ، وتلوق ملح كلامه ، فيساعده ذلك على هضم الطعام ، بدلا من الاستجابة لسفسطة القول . . وتشعر أن ضحك الجاحظ في خاتمة الحكاية أعمق من الضحك المألوف ، لأنه ضحك السخرية والاستخفاف ، بل أولى أن يكون ضحك الإحتقار ، ولكن في غير غلظة أو خشونة ، لأنه ضحك ذو معان كثيرة ، فيها غموض وحدة .

وتلك هى أصالة الجاحظ ، ونعتقد أنه رجع في حبك الحكاية ، وتصوير الشخصية من خلالها ، إلى خياله الخلاق ، حتى لو كان للحكاية أصل واقعى .

وقد أثر لا بروير في فن الصورة أنواعاً من التأثير في الآداب الغربية وفي الأدب الفرنسى ، فإذا كان أثر الجاحظ في أدبنا العربى ؟ أكان له نوع من التأثير في تصوير الحريرى لأبى زيد السروجى في مقاماته ؟ فقد حدد الحريرى سمات هذه الشخصية في مختلف المقامات ، وخصها بهنات المسفين المحتالين ونمى صورته أكثر مما فعل بديع

الزمان في مقاماته ، وربما أثر الجاحظ كذلك في توجيه سعدى الشيرازى الفارسي إلى تصوير بعض شخصياته في كتابه : (كلستان) . .

لا نريد الآن سوى أن نتساءل ، وعلى أية حال لم ينم أحد بعد الجاحظ فن الصورة الأخلاقية في لوحات مستقلة قائمة بذاتها كما فعل ، ونحن هنا أبعد ما نكون من التفكير في تصوير الشخصيات في القصص والمسرحيات ، فذلك أمر آخر . .

وبعد ، فانا نرى أن هذا الفن يمكن أن يحيا الآن ، إذا انتفعنا بأصوله الفنية العربية والغربية ، في بعثه على يد ذوى المقلدات الفنية الفذة ، لأنه يمكن أن يؤدي رسالة أدبية اجتماعية تتلاءم وجمهرة قراء العربية الذين لم يألفوا بعد كل الألف مواقف المسرحيات والقصص الحديثة ، في طرائقها المعقدة الطويلة التي تحتاج إلى صبر واستعداد ، وإلى الإعتماد على أمور أخرى سوى ما يدور حول الطاقة الفنية للتعبير ودقة الملاحظة .

هياتيا

أول فيلسوفة مصرية

نشأت الفيلسوفة هياتيا وثقت في مصر . ووالدها الفيلسوف تيون مصرى النشأة والتعليم كذلك ، وإن كان يونانى الأصل . وقد شغلت الفيلسوفة الجميلة هياتيا الفكر والمجتمع لعصرها والعصور التى تلتها ، وبخاصة فى الآداب الأوربية منذ القرن الثامن عشر عاشت هياتيا فى أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الميلاديين ، فى الإسكندرية عاصمة مصر آنذاك ، وكبرى عواصم العالم الثقافية ، بفضل جامعة الإسكندرية القديمة التى أنجبت كثيراً من كبار فلاسفة العالم الخالدين ، أمثال فيلون وأفلوطين . .

وفى تلك الفترة كان الصراع بين المسيحية والوثنية على وشك نهايته . . وهو صراع أدى إلى مآسى فكرية واجتماعية أياست كثيراً من المسيحيين من الإصلاح ، فضاقوا بأفات مجتمعهم ، وألفوا فى الصحراء المتاخمة للإسكندرية الأديرة الأولى للرهبنة أول ما عرفتها المسيحية . . وكانت الديانات المتصارعة آنذاك فى الإسكندرية هى الوثنية اليونانية المختلطة ببقايا العقائد المصرية القديمة ، ثم الديانة اليهودية لجماعات اليهود الذين استوطنوا مدينة الإسكندرية منذ أسسها الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق . م ، ثم الديانة المسيحية التى أخذت تنتصر قليلاً قليلاً فى جو تسوده الإضطرابات وصنوف الخلاف القاسية والمعارك الدامية . . على حين كانت تنتشر المسيحية بين سواد الشعب ، وجدت الوثنية اليونانية - المصرية فى جامعة الإسكندرية قلعة حصينة . . فصار فلاسفة تلك الجامعة يؤولون الأساطير اليونانية والمصرية تأويلاً فلسفياً يوفقون فيه بينها وبين أرقى النظريات التجريدية .

فكان عصر هياتيا حافلاً بالمتناقضات ، وبصور جمة للكفاح : فإلى جانب جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير . . وبالعقلية الفلسفية الحرة السمحة المحلقة فى أعلى الأجواء الفلسفية ، تقترن روح التعصب الأعمى المستبد بالدهماء . . وفى ذلك المجتمع كان التكالب على المادة من الأغنياء يقوم جنباً إلى جنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان فى صحارى وادى النيل . . كما كان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

وكانت هياتيا وعصرها مشغلة المؤرخين منذ القديم . . ثم كانت مثار اهتمام الفلاسفة والكتاب والشعراء ورجال الدين ، فالتخذوا موضوعها رمزاً للصراع بين العقل والعقيدة ، وبين التسامح والتعصب ، وبين الطغيان والحرية وبين الزهد والإقبال على مباحج الحياة . . وعلى الرغم من اختلاف نزعات هؤلاء الكتاب ، توحدت وجهتهم جميعاً في بحثهم - في إخلاص وصدق - عن مثال فكري ، به تتوافر السعادة للإنسان في حياة روحية وإنسانية . . وسنقتصر هنا على عرض بعض آراء القداى والمحدثين ، معقبين على آرائهم ، لنستشف منها مكانة هياتيا وعصرها . . وسنبداً بآراء المؤرخ سقراط المسيحي والمعاصر لهياتيا . .

يحكى المؤرخ سقراط في كتابه : (تاريخ الأدب الكنسى) تاريخ هياتيا ومأساتها ما موجزه : هياتيا عالمة من علماء الإسكندرية ، وهى بنت الفيلسوف تيون . . فهى من الصفوة نشأة وثقافة . . وقد استثمرت مواهبها الخارقة في الاستزادة من العلم . . فأحرزت في العلوم سبقاً فاقت به كل فلاسفة عصرها ، وقد توج هذا السبق بشرف آخر : أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية . . وقد شغلت هذا المنصب الجليل عن جدارة ، حتى اجتذبت شهرتها إليها عدداً لا يحصى من طلاب الحياة العقلية الرفيعة من مصر وخارج مصر ، يحتشدون في جموع غفيرة لسماعها . . وبحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال ، ولكن لم يلب ذلك في شئ من طهرها وعفتها . . فظلت فوق الريبة والشك من أصدقائها وأعدائها على سواء . . وكانت أخلاقها الزكية الطاهرة مثار الإعجاب حتى من أعدائها . . وقد امتد فيض ذكائها وحكمتها إلى دور القضاء . . فكان قضاة الاسكندرية يهرعون إليها ، يستشيرونها في كل ما يستعصى عليهم من مسائل . . وتردد هي عليهم متى شاءت ، وتقابل كبارهم دون أية صعوبة ، إذ كانت موضع إعبارهم وإجلالهم ، ولكن هذا السمو الفكرى والخلقى كان سبب هلاكها ، إذ كانت وثنية ، وعلى صلة بحاكم المدينة « أورست » ، فكان المسيحيون يحقدون عليها . . ويرونها العقبة الكأداء في سبيل انتشار المسيحية . . وكان أسقف المدينة : سيريل يضيق ذرعاً بسلطانها ونفوذها ، وكثيراً ما كان هذا الأسقف يلجأ إلى كثير من أعمال العنف والبطش في سبيل استتباب المسيحية ، مما كان موضع نقد لاذع من المسيحيين أنفسهم . . وقد شجع مسلك هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى من المسيحيين

على ارتكاب الجريمة الشنعاء . . فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس ، وارتقبوا خروج هيباتيا لألقاء درسها بجامعة الأسكندرية ، فاخطفوها من محبتها وحملوها إلى كنيسة الأسكندرية . . وهناك أطلقوا العنان لجموع تعصبهم الوحشي ، غير عابئين بما هي عليه من ضعف أنثوى وما لها من جمال بارع ، فجردوها من ثيابها . . وقتلوا رميا بقطع من الخرف . . ولم يرو ظمأهم القتل ، فزقوا جسمها إرباً وأحرقوها . . وكان ذلك في شهر مارس عام ٤١٥ ميلادية . . ثم يعقب سقراط المسيحى على هذا بقوله : « ومثل هذه الجريمة الوحشية لم تجل بالعار الأسقف سيريل وحده ، بل كنيسة الأسكندرية كلها . إذ لا شيء أبعد من روح المسيحية من القتل ونسك الدماء » .

ولن نترسل في آراء المؤرخين القدماء في صرع هيباتيا ، مكتفين في ذلك برأى سقراط السابق ، وهو رأى فيه من الانصاف والاعتدال وعدم الإسراف في التشهير ما يغني عن آراء الآخرين . . وحسبنا أن نبين مكانة هيباتيا لدى تلامذتها بضرب مثل بآراء تلميذها المسيحى الآخر سينزيوس ، أسقف المدن الليبية . . فى إحدى رسائله إليها يشكو لها ما يعانى من آلام بسبب البؤس الخيم على بلاده ، ثم يقول لها : « من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطني ، فإذا تركته يوما ، فلن يكون ذلك إلا لكى أمثل في حضرتك » .

وفي رسالة أخرى يستشيرها في كتابين ألفها قائلاً لها : « هل يستحقان النشر ؟ إذا لم ترى ذلك فلن يكون مصيرهما سوى العدم ، ولن يتحدث إنسان عنها أبداً » .

وفي رسالته الأخيرة في مرض موته يشكو أنها لم تكتب إليه ، وأن هذا هو أخوف ما يخشى ، ثم يقول : « أمى وأختى وأستاذتى ، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادى ، ومن تستحقين منى كل ألقاب الشرف ، لن أنساك حتى لو نسيتنى » . وفي رسالة أخيرة من هذا الأسقف إلى أخيه أبتيوس في الأسكندرية يطلب إليه فيها أن يبلغ هيباتيا تحياته قائلاً : « بلغ تحياتى إلى أجل الناس وأحبهم إلى الله ، الفيلسوفة . . وحى لى إخوانها وصحبها الذين يتمتعون بصرتها المبارك الإلهى » . . وكان من عادته أن يطلق عليها : الفيلسوفة ، دون ذكر اسمها ، كأنها وحدها التى تستحق هذا اللقب .

وتمثل في هيباتيا وفي تلامذتها روح التسامح أقوى ما يكون وأسمى ما يتصور . . كما كانوا جميعاً ممثلين للآراء الفلسفية المعروفة عند الأفلاطينيين جميعاً . . وليس موضوع

بحثنا شرح هذه الآراء . . على أنه ستبين لنا وجهتها العامة من خلال ماسنورد من نصوص أدبية في حدود ما يتسع له هذا البحث .

وقد لقي موضوع هيباتيا حظاً أوفر في الآداب الأوروبية في القرن الثامن عشر وهو القرن الذي حمل فيه الكتاب المصلحون ودعاة الثورة على روح التعصب ، وأرادوا أن يزلوا سلطان التحكم لدى بعض رجال الدين ، بل حمل بعضهم على جميع رجال الدين المحترفين ، لأن الدين حين يصير حرفة يفقد ماله من روح . . ومن أشهر هؤلاء الذين ضربوا لأرائهم المثل هيباتيا نذكر بعض أقوال جون تولاند في إنجلترا ، ثم ديدرو وفولتير في فرنسا .

ففي كتاب بقص جون تولاند (١٦٢٠ - ١٧٢٢) تاريخ هيباتيا ، وما يقوله فيه : « ستظل أبداً فخر جنسها من النساء ، ومثار عار لجنسنا من الرجال . . فحسب النساء ما إذا بقيمتن الحق أن تكون من بينهن امرأة مثلها في تلك الدرجة من الكمال ، دون أدنى دنس ، ودون أدنى نقیصة في أخلاقها الخالدة . ولديهن من بواعث الفخر والأعتداد بقيمتن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار ، أن يكون من بينهم متوحش مفترس لا يرق لمثل هذا الجمال ، وذلك الطهر ، وذلك العلم الرحيب الآفاق ، فيغمس يده في دم تلك الشهيذة ، ويدمغ روحه بدنس لا يحى باشتراكه في هذا القتل » .

ويقول الفيلسوف الكاتب ديدرو :

« حقاً لم تمنح الطبيعة إنساناً روحاً أسمى ولا عبقرية أعظم مما منحت هيباتيا بنت تيون فقد حصلت كل ما يستطيع العقل إدراكه من معرفة ، إلى بيان ساحر ، مما جعل من هذه المرأة معجزة مذهلة ، لا بالنسبة للشعب الذي يعجب بكل شيء ، ولكن بالنسبة للفلاسفة الذين يصعب الظفر بأعجابهم » . وقد جمعت أسمی سمات الفضيلة إلى أروع آيات الجمال . . وأكثر المؤرخين تعارضاً في أمر العقيدة يجمعون مع ذلك على الإقرار بما كان لها من جمال ومعارف وأخلاق تفوق الحد » .

ويحدد فولتير — ساخراً — تاريخ هيباتيا بمثل معاصر له ، فيقول :

« سأفترض أن السيدة داسيه (وكانت متبحرة في آداب اليونان واللاتينيين) أجهل نساء باريس ، وأفترض أن المسيحيين الكرمليين زجوا بأنفسهم في العراك بين القدماء

والمحدثين ، فزعموا أن القصيدة المجدلية التي ألفها راهب منهم أسمى كثيرا من أشعار هوميروس ، وأنه من الفسق الفاحش تفضيل الألياذة على قصيدة راهب ، وأقرض أن رئيس أساقفة باريس انضم إلى رأى الكرملين ضد حاكم المدينة الذى أيد السيدة داسيه فأنار الكرملين ضدها حتى اغتالوا هذه السيدة الفاتنة الجال في كنيسة « نوتردام » وجروا جسدها عريانا داميا في ميدان موبير ، في هذه الحالة لن يوجد إنسان يقول إن رئيس أساقفة باريس لم يقم بعمل شائن عليه أن يطلب من الله الغفران منه . . هذا — على وجه الدقة — هو تاريخ هيباتيا التي اغتالها عصابة من المسيحيين باسم التقوى .

وفي القرن التاسع عشر دخل موضوع هيباتيا ميدان الأدب المحض . . وصار مجال بحوث الكتاب والشعراء لنشدان مثال للإصلاح الدينى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى أو منفذا للتمرد الميتافيزيقى من دعاة الهلينية . . ولهذين الإتجاهين ، سنعرض — في إيجاز — مثلين : أحدهما للكاتب القاص الانجليزى كنجسلى — وكان قسيساً بروستانتيا ومن دعاة الإصلاح الاجتماعى — والثانى للشاعر الفرنسى : لو كنت دى ليل ، رئيس المدرسة البارناسية ، ومن أعظم دعاة النزعة الهلينية لعصره .

وقصة كنجسلى تسمى هيباتيا — أو هيبشيا كما تنطق بالانجليزية — وفي هذه القصة ينشد المؤلف الإصلاح عن طريق الدين ، ويلقى التبعة في تعويق الإصلاح على رجال الدين وروح العصر ، ويتخذ من هيباتيا وعصرها قالباً فنيا لآرائه ، ويحاول أن ينصف هيباتيا . . وينعى على القديس سيريل ، ولكنه ينصفه كذلك ، فيبرئه من تهمة اغتيال هيباتيا . . ويشرح جنوحه إلى العنف بأنه نشأ نشأة دينية صارمة ، فكان أبعد ما يكون من روح التسامح ، ثم لأنه عاش في عصر اضطراب وزلزلة ، فرأى أن خير سبيل للاستقرار هي القوة ، ولكن دون سفك الدماء .

ويتبع كنجسلى المنهج الفنى الرومانتيكى في تصوير شخصيات أدبية هي نماذج لعصرها ، وإن لم تكن تاريخية بأسمائها ، ويحيى بذلك أمانا روح العصر وتيارات الفكر المتناقضة فيه ، والقصة حافلة بالآراء الفلسفية . . ويقرر المؤلف أن روح الحب والاخاء التي كانت تدعو إليها هيباتيا لها كذلك في الدين المسيحى دعائم ، بل دعائم أقوى . . ويحاول أن يوفق بين المثل الروحية الإنسانية في دعوة هيباتيا وفي الدين المسيحى . . ولن يتسع المجال هنا إلا لتقديم نماذج موجزة من هذه القصة الضخمة .

(م ٥ — فى النقد التطبيقى والمقارن)

وهذه هي صورة هياتيا في حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الاسكندرية ذى الحدائق الغناء ، وذى المكتبة التى كانت تحتوى على أربعمائة ألف مخطوطة . وهى غارقة فى تأملاتها ، قليل استقبالها « أورست » حاكم الاسكندرية . الذى عجل بزيارتها هى أولا . عقب إياها من سفر له فى خارج مصر :

« على كرسي صغير . أمام منضدة فوقها مخطوطة . كانت تقرأ امرأة فى حوالى الخمس والعشرين من عمرها (يلاحظ أن هياتيا قتلت فى حوالى سن الأربعين) كانت الإلهة الوصية على هذا المعبد الصغير . ملابسها فى انسجام تام مع بساطة الحجرة . ومع أثاثها الكلاسيكى . فى ثوب قديم يزنأى الطراز . أبيض كالثلج . يتدلى حتى قدميها . ويصل حتى أعلى عنقها . . وله خاصة ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجزء الأعلى منه ينثنى مرة أخرى من الخلف فى شكل بذقة تغطى هيكل الجذع ، على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانه . وملابسها خالية من كل حلية ، سوى عصابتين أرجوابيتين دون الجبهة . . . وحذاء ذهبي مزركش فى قدميها . وشبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف . ولا يكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقا . ذلك الشعر الذى تشبهه الآلهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتوجهه . وملاحظها قوية . وذراعاها ويدها بضة فارعة . . . وبشرتها ممتلئة متينة لدنة . كالعقيق لونا . . . ويبدو فى عينيها الرماديتين الصافيتين حزن عميق . وعلى شفثيها الحادثتين المقوستين فيض من الوعي المقهور ، كما يبدو كثير من الكلف والحدة فى وضعها فى جلستها . تدرس وتقرأ . وتدون ملحوظاتها حتى ليحسبها الرأى إحدى صور الآثار القديمة أو الرسوم البارزة . ولكن جلال الأناقة الذى يتجلى فى جميع ملامح مجيها يشفع لهذه الهنات أو يمحوها . . فلا يلحظ المرء منها إلا شبهها الرائع بصورة الآلهة أثينا التى تخلى كل جدران الجحرة . . وهى ذى ترفع عينيها عن المخطوطة . لتنظر بسحنها المشرقة إلى حدائق المتحف . وتنفرج شفثاها القرمزيتان المتزوجتان من الفتنة التى لا يتوافر لنا أن نراها فى نساء اليوم . . إنها تحدث نفسها فاستمع : نعم . ها هى ذى التماثيل محطمة . والمكاتب ! ! وقد صممت قباب المعابد . وسكتت أصوات الآلهة . ومع ذلك من الذى يقول إن عقيدة الأبطال والحكماء قد ماتت ؟ ! إن الجمال لا يمكن أن يموت أبدا . . فاذا كانت

الآلهة قد هجرت معابدها ، فلنما لم تهجر الأرواح التي تتطلع إليها . . وإذا كانت قد كفت عن قيادة الشعوب فلنما لم تكف عن التحدث إلى الصفوة منها ، وإذا كانت قد أقصت عنها دهاء القطيع ، فلنما لم تقص عنها هياتيا .

ويصور كنجسلي هياتيا متعلقة بالحكمة النظرية ، ويمثل الحب والجمال والعدل والزهد في المادة ، وبغض ما يتكالب الناس عليه من الزواج والتناسل ، وأنها تنفر من إسفاف الدهاء وروح الطغام ، وهذه كلها مثل الحكمة الأفلاطونية التي أحيها جامعة الإسكندرية بشروح فلسفة اليونان وأساطيرهم مع تأويلها وتصريفها . . ولكن عيب هياتيا - عند كنجسلي - أنها تتعلق بعالم انتهت معالمة أو كادت ، وأنها تغفل عما حولها من مثل حية كان عليها أن تشارك فيها وتسعى لإصلاحها ، وأنها تحاول - عبثا - بفصاحتها وحكمتها أن تحي مثالا تجريدية يصعب على سواد الشعب فهمها والاهتداء بها والتضحية في سيلها . .

ويعرض علينا كنجسلي صورة درس من دروس هياتيا يبين فيه كيف لجأت مدرسة الإسكندرية بعامة إلى تأويل الأساطير - على مثال أفلاطون من قبل - وإن تكن أوغلت أكثر منه في الطابع الصوفي .

ففي هوميروس فقرة خاصة بوداع البطل الطروادي هكتور ذي الخوذة النحاسية لزوجته الوفية : أندروماك ، قبل ذهابه إلى الحرب ذهابا لارجعة منه . . وطفله الصغير أستينا كس في حضن أمه ، يحاول والده أن يقبله ، فيجفل الطفل على مرأى الخوذة النحاسية ، فيلقى بها والده بعيدا ، ويقبل عليه بعد ذلك ، ويهدده ، ويقبله ، ثم يعده إلى زوجته باسمه من خلال الدموع . . وتوولها هياتيا في القصة هكذا : « هذه الأسطورة أتموهون أن هوميروس يمكن أن يصير بها لدى العصور مثار إعجاب ، بتصوير هذه الموضوعات المبتذلة من حب الأم الساذج وخوف الطفل ؟ . لاشك أن النظرة الفلسفية العميقة ترى في هذه الأسطورة صورة تقريبية للحقيقة . . فالروح المصطفاة ، أليس اسمها أستينا كس ملك المدينة ، لقرابتها من الأثير في جوهرها ، وهي التي تقود ماحولها وتسيطر عليه ، حتى لو لم تعرف هي ذلك ؟ فالطفل هو الإنسان يأوى إلى حضن أمه : الطبيعية ، وهي مربيته ، وهي مع ذلك عدو الإنسان - وهي أندروماك كما يسميها الشاعر - لأنها تحارب المرء حين يبلغ مبلغ الرجال ، وقد كانت تغذيه طفلا . وهي

جذابة ولكنها غير حكيمة . . تخاف - شاتها شأن الأمهات - أن تبعث بنا إلى ارتداد الحقائق الكبرى. بالتأمل ، خشية أن ينساها المرء في بحثه عن مجده الروحي . . ثم أليس للروح المصطفاة من أب أيضاً ، وإن كانت لا تعرفه ؟ يرمز له الشاعر بهكتور ، وهو غير مقيد بالطبيعة ، ولكنه مثل زوجها ، ينفذ في صميم الروح التي نحل بالحسد ، وينظم أمورها ، ويمدها بالمعارف . . . وهو ما يسميه الناس زيوس . . أو أوزوريس مانح الحياة . . وهو ما جعله الشاعر مدافعا عن المدينة الروحية . . ورمز له بالبطل هكتور . . وسعيد - ثلاث مرات - سعيد من لا يكون مثل الطفل أستيناكس ، فلا يخاف من إلهه ، ولا يخلد إلى الأرض ، بل يتطلع إلى الضوء الخالد ، ويشمل بالسكر الإلهي ، فيدعوه الناس مجنوناً أو ثملاً من النشوة الألهية . . وهؤلاء يبدون كالحالمين . . لأنهم وقفوا على ما لا يمكن التعبير عنه ، ولا الوصول إليه بالعلم مهما غزر . . فبعد قليل من الزمن في سجن الجسم ، يعود كل شيء إلى مصدره ، يعود الدم إلى أعماق الهاوية ، ويعود الماء إلى النهر ، والنهر إلى البحر المتألق ، وقطرة ندى الروح التي هبطت من السماء تعود ثانية إلى السماء إلى الأعلى . . حيث منزلها الخالد الأخير لدى الواحد الأحد . . ثم يتدخل كنجسلي في قصته تدخلا مباشراً ، معقبا على أحداثها بقوله : « وبعد ماينيف قليلا على عشرين عاماً ، كتب أعظم قديس في الشرق وأحكم عقلائه في عصره القديس تيودوريه ، يتحدث عن سيريل ، وكان قد مات آنذاك ، قائلاً : « إن موته بعث السرور في نفوس من عاشوا بعده ، وأجزن - في أغلب الاحتمالات - من التقى بهم من الأموات . . وهذا مما يجعلنا نخافه أن يرسلوه إلينا ثانية في الحياة ، حين يجدون عشرته مبعث ضيق . . . » - . . حقاً قد انتصر هو ورهبانه ، ولكن هيبتنا لم تقتل دون أن ينتقم لها . ففي حين هذا الانتصار الظالم ، أصيبت كنيسة الأسكندرية بجرح قاتل . . فقد أباحت واستنت فعل الشر توقعاً للخير ، واصطنعت المكائد باسم التقوى ، وجرت على الاضطهاد السافر الذي يتسلل حتماً إلى كل ما يحاول الناس إقامته من امبراطورية دينية مستقلة عن العلاقات الإنسانية والقوانين المدنية . . وحين تحررت من أعدائها في الخارج ، وأنفلتت من رباط الوحدة التي يدفع إليها الخوف ، استخدمت بأسسها فيما بينها ، لتغتال بنفسها قواها الحيوية ، وتمزق نفسها إربا في انتحار إرادى . . وسواء كانوا أرثوذكسين أم غير أرثوذكسين ، لم يعرفوا الله ، لأنهم لم يعرفوا الاستقامة ولا الحب والسلام . . قد أبغضوا إخوانهم ، وظلوا يسرون في الظلام دون

أن يعرفوا ما يفعلون . . حتى أتى المسلمون مع عمرو ابن العاص ، فذهبوا إلى مكانهم الجدير بهم ، سواء اكتشفوا حقيقة أمرهم أم لم يكتشفوا . . (شعر انجليزى) : على الرغم من أن رضى الله تطحن فى بطنه . فان طحنها بالغ المدى فى الدقة والنعومة — وعلى الرغم من أنه القيوم الممهل ، فانه يستوعب — فى دقة — طحنه للجميع .

وأما لو كنت دى ليل ، فإنه فى شعره يتحدث عن هياتيا فى أكثر من قصيدة . . وله قطعة طويلة فى صورة حوار تمثيلى فى أربعة مناظر موضوعها هياتيا . وفيها تظهر هياتيا تلقى درساً فى التسامح على سيريل ، وتؤمن مع ذلك بحكمة المسيح ، وأنه من قادة الإنسانية ، ولكنها تنقم على من يريدون قصر الحكمة عليه وحده ، أو بسط سيطرته بالقوة . . وتبين أن الفلسفة الهلينية أفاد منها شراح الانجيل أنفسهم ، ثم تشرح أنها لا تؤمن بأساطير اليونان كما هى ، بل تؤمنها فلسفياً ، بحيث تجعل من الآلهة مجرد رموز لقوى الطبيعة . . ولا تؤمن بأن الله كالناس يأكل ويشرب ، وفى شعر لو كنت دى ليل تنعى هياتيا — متوجهة إلى سيريل — على المسيحيين فى عصرها تفرقهم طرائق متباينة متعادية ، قائلة : « انظر ! ! الأمباطورية كلها منكم حافلة بالمعارك . . وأى يوم لم تنشأ لكم فيه مذاهب جديدة ؟ . . ولم تزل نيران فتنتكم مشبوبة تضطرب بها قلوب الأمم . . على أن نفس السعار فى جدالكم فيما بينكم . . يدفع بكم اختلاف الرأى إلى الحقد . . وباسم إله واحد يلعن بعضكم بعضاً . . فآين السلام والحب لديكم ؟ . .

أصبح إلى — أى سيريل ! — غدا ، بعد ألف سنة ، بعد عشرين قرناً — ماذا بهم ؟ — فى مجرى المصائر البعيد ، سيثور الإنسان الذى خنقته مظالمكم . . فالزمن الذى نملك هو الذى سيقضى عليكم . . وككل الأشياء الإنسانية الفانية ، سيرقد عملكم فى ظلام الصمت الأبدى . .

ولن يتسع المجال للحديث عن القصص والأشعار والمسرحيات الفرنسية والانجليزية التى كانت موضوعها هياتيا فى القرن العشرين ، مما يدل على أن شخصيتها لازالت تشغل الكتاب والمفكرين . .

وتمقتل هياتيا زال سلطان جامعة الأسكندرية العلمى ، كما كان مقتلتها لإيدانها بانتصار المسيحية ، وهزيمة الوثنية اليونانية المصرية . . ولكن لم تمت التأويلات الفلسفية

الى كانت تقوم بها هيباتيا الأفلاطونية بعامة ، بل وجدت طريقها إلى المسيحية وغيرها من الأديان . . كما أن هيباتيا لم يقبض عليها باغتيالها ، إذ ظلت مشغلة المفكرين والفلاسفة والكتاب ، لما كانت عليه من مواهب خارقة ، ولما شغلته من مكانة جليلة ، ولما توافر لها من خلق طاهر ، ثم لما لقيته من مصير ظالم . . وظلت رمز التسامح والإخاء وحرية الفكر الإنساني ، ثم إن مصيرها الظالم وعصرها المضطرب ، وشخصيتها الفذة ، كانت مجالا مثيرا محل الفلاسفة والكتاب على التفكير ، ينشدون مثالا للحرية والتسامح والعدل تسعى الإنسانية إليها دائما في أمل الوصول إليها .

فلسفة الأدب عند سارتر

الخاصتان الجوهريتان لفلسفة الأدب عند سارتر تنحصران في أن الأدب الذي يدعو إليه هو أدب التزام أولاً ، ثم هو بعد ذلك أدب مواقف . وحول الالتزام تدور أكثر قضايا سارتر العامة في فلسفة الأدب ، وحول المواقف تتركز الخصائص الفنية التي تتطلبها دعوة الالتزام .

وإذا قمنا تعريفاً عاماً للأدب الملتزم عند سارتر فعلينا أن نرجع إلى هذه الحمل التي نترجمها من مقال له عنوانه : تأميم الأدب : « لاشك أن العمل الأدبي واقع اجتماعي وحلي الكاتب — حتى قبل أن يتناول القلم — أن يكون على اقتناع به ، وحقاً عليه أن تتخلل المسؤولية كل جوانب نفسه ، فهو مسئول عن كل شيء : عن الحروب الكاسبة أو الخاسرة ، وعن صنف التمرد وأنواع الردع ، وهو شريك الظالمين إذا لم يكن حليفاً طبيعياً للمظلومين ، لا لأنه كاتب فحسب ، بل ولأنه كذلك إنسان ، وهذه المسؤولية عليه أن يحياها وأن يريدتها (وبالنسبة له يجب أن تكون الحياة والكتابة شيئاً واحداً — لامن أجل أن الفن إنقاذ للحياة ، ولكن لأن الحياة تعبير عن مشروعات ، وقد اختار هو الكتابة منوعاً له . . .) . وعليه أن يلتزم في الحاضر فليس له أن يتنبأ بمستقبل بعيد يمكن أن يحكم عليه بعد بمقتضاه ، ولكنه عليه أن يتعلق بالمستقبل القريب أولاً فاول وليخلق الحاجة إلى العدالة والحرية والتضامن ، وليجهد بعد ذلك في إشباع هذه الحاجات . . . لم أعتقد قط أن المرء ينتج بالمشاعر السيئة أدباً طيباً ، ولكنني أعتقد أن المشاعر الصالحة ليست معطاة سلفاً أبداً ، وعلى كل امرئ بدوره أن يحترعها . ولا يصح أن تسهوى الكاتب النزعات الفردية ، بل عليه أن يمثل ذاتية الوعي الاجتماعي . ذلك أن الكاتب يخوض نفس المغامرة التاريخية التي يخوضها جمهوره العيني ، وموقفه موقفهم ، متى وضع في حسابانه ألا تظني أبداً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات . وتوحد الكاتب مع قرائه في المغامرة التي يصورها في أدبه يحمله على أن يتحدث عن نفسه في حديثه عنهم ، ووفقاً لتعبير سارتر ، لن تدفعه — حينئذ — « كبرياء أرسطراطية من أي نوع على أن يأتي اتخاذ موقف مما يجزى في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليل فوق عصره ليشهد بما هو أمام الأبدية » ؟ بل يصو شخصياته الأدبية مغمورة في وعي العصر ومشكلاته ووبراً

من النزعة الفردية التي تحمل كثيرا من الكتاب على وصف جوانب نفسية معزولة ، لا يجد فيها القارئ سوى نفسه بوصفها وحدة مستقلة عن المجتمع والأسرة والوطن ، وهنا يذكر سارتر مؤلفات الكتاب الذين يروضون القارئ ضد أسرته أو قومه ، بدفعه إلى عبادة الذات ، أو الخضوع للأهواء الفردية ، ويسمى أدبهم « أدب التنصل » . فالكاتب على وعي اجتماعي يشارك به في مسائل عصره . يقول سارتر : « إذا توصل المرء إلى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود في أى مكان لشعور ذى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ، وإذا فهم أن خير وسيلة ، يصير بها المرء مغبونا في عصره أن يستديره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يوجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزها إلى المستقبل الأقرب ، حين يفهم ذلك كله ، يكتب للجميع ، ومع الجميع لأن المسألة التي يبحث عنها بوسائله الفنية هي مسألة الجميع » .

ومن المشهور الذى لا يريد أن نطيل فيه هنا أن سارتر يعنى الشاعر من الالتزام ، شأنه في ذلك شأن جمهرة نقاد العرب . ويعتمد في ذلك على مفهوم الشعر الغنائى الحديث فالشاعر يعتمد على الصور ، لا على الشخصيات والأحداث ، وتعتمد الصور على قوتها الإيحائية في الألفاظ والجمل ، على حسب موسيقاها أو على حسب دلالاتها في القرائن ، أو على تراسل الحواس في معانيها ، وما إلى ذلك من الوسائل التي بسطها الرمزيون . وبذلك تصبح الكلمات في التصوير الشعري أشبا بالألوان في الرسم ، أو الأنغام في الموسيقى ، فتسيطر على العواطف ، وتنفذ فيها ، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء ، كلوحة الرسام . وتعدد دلالاتها إلى ما لا نهاية ؛ فتطغى بذلك من كل جهة على العاطفة التي أثارها . فاللغة الشعرية ليست في نفسها وسيلة لمعان تخديمها ، ولكنها غاية في ذاتها . ذلك أن الشاعر يخدم الكلمات أكثر مما يستخدمها ، ويقصر التركيب النحوي كما تقصر الدلالات الوصفية للغة ، عن أن تفسر سر لتصوير الجمل في الشعر ، على حين يشف النثر في يسر عن قصد المتكلم . ولتوضيح ذلك ننضرب مثالا ما إذا قلنا : إلى أين ذهب الخادم ؟ فإن قصدنا بتوضيح في يسر ، لأن الكلام وسيلة لمعنى محدد . ولنقرن هذا المثال بهذا الاستفهام الشعري الذى يورده « سارتر » ، مستشهداً ببيتين للشاعر الرمزي الفرنسي « رامبو » ، ترجمناها في هذا البيت

بالفصول ! وبالشـم قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !

ثم يعلق سارتر على هذا الاستفهام الشعرى قائلا : « ليس تم مستول يتوجه إليه الشاعر بالاستفهام ، ولا سائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره ، ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الاجابة . أو هل هو استفهام تقربرى ؟ لكن من الحق الاعتقاد في أن « رامبو » أراد أن يقول إن الناس ذوو نقائص ، أو على حد تعبير أندريه برتون في شأن « سان بول رو » : « لو أراد أن يقول ذلك لقاله ، وفي الوقت نفسه ، لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل سوى أن صاغ استفهاما مطلقا ، ومنح تعبيراً منبعثاً من روحه وجودا استفهاميا ، وبدا صار الاستفهام شيئاً من الأشياء . . » ولا ينبغي أن نفهم من ذلك أن سارتر يقطع كل صلة بين الشاعر والحياة . فقد يكون مبعث التجربة الشعرية الانفعال والعاطفة الذاتية نفسها ، ثم يقول سارتر : « ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب ، والحنق الاجتماعى ، والحفيظة الساسية ، ولكن كل هذه العواطف لاتتضح دلالتها في الشعر ، كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف » . فوسائل الشاعر الفنية تجعل عمله غير اجتماعى بطبيعته ، على نقيض الكاتب في قصصه أو مسرحياته مثلا .

والحرية الكاتب — عند سارتر — صلة بموضوع نشاط الكاتب ، وبكمال العمل الأدبى في نواحيه الفنية ، في وقت معا . فالحرية من جهة تستلزم المسؤولية في وعى الكاتب الاجتماعى كما قلنا ، ومن جهة أخرى ، تتطلب هذه الحرية ألا يفرض على الأدب شئ خارج عن نطاقه . فلا يصح أن يسخر الأدب لغاية دينية أو مذهبية ، لئلا ينقلب إلى دعاية ، ولئلا يفقد الكاتب بذلك أصالته . وهذا هو معنى الاعتداد بالعمل الأدبى « غاية مطلقة » ، والاعتداد بالإنسانية كذلك من خلال العمل الأدبى . ويتضمن ذلك حرية القارئ المطلقة . والحرية المطلقة عند سارتر هي الحرية المستقلة التى تحمل في ذاتها مبرر وجودها . ولهذا لا يصح أن يثير الكاتب في قارئه انفعالات الرهبة أو الأطماع أو الغضب ، أو حب الذات ، أو الضغينة ، والأهواء التى يظل القارئ معها ذا إرادة سلبية . « فاذا ارتاب القارئ في أن الكاتب إنما كتب ما كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، فيدخل العمل الأدبى في سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكيمية » . والكتابة بمثابة تعاقد حر كريم

بين القارئ والكاتب ، أساسها الثقة المتبادلة بينهما ، ولا يتصور بحال أن يطلب الكاتب من القارئ - في عمل فني ناضج - أن يسوغ استخدام الحرية في إجازة الظلم ، أو تصويب الاستعباد . ويتحدى سارتر خصومه أن يذكروا له قصة واحدة جيدة في الأدب العالمي كانت غايتها خدمة الاضطهاد ، أو كتبت ضد السود ، أو ضد العمال ، أو ضد الشعوب المحتلة . ويقول سارتر : « من الممكن أن تتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض بيبغض البيض ، إذ حرية جنسه هي التي ينادى بها من وراء هذا البغض ، وبما أنه يدعوني لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على وعي بحريتي الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض » .

وليس من الضروري أن يبحث الكتاب معاً أو منفردين عن مذهب فكري يؤدون من خلاله رسالتهم الأدبية ، بل يجب أن يكونوا من المرونة ، ويسر التجاوب مع الحالات الاجتماعية ، بحيث يظل أدبهم هو المذهب الفكري في ذاته ، عن غير متابعة لما هو خارج عن دائرته ، لأن الأدب الملزم يؤلف « المجموعة التركيبية لكل ما استطاع العنصر أن ينتجه كي يستنير ، دون إغفال للموقف التاريخي والمواهب » . وهذه المجموعة التركيبية التي يتألف منها الأدب ذات قطاعات مختلفة في العمل الأدبي . فبعض هذه الأعمال يقف عند الحلول الواضحة للظواهر ، وبعضها الآخر يتعمق إلى أبعد من هذا الظاهر في حلول عميقة ، تجمعها كلها « الوحدة الخالقة للعمل الأدبي » ، وهو الخلق الحر . ويضرب سارتر لذلك مثلاً قصة « الطاعون » لألبير كامو ، فهي في وصفها السطحي وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً للحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان في المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بذاته متعدد المعاني ، وتتضح هذه المعاني أكثر لو وازن القارئ بين قصة الطاعون ، وبين المسرحية التي حول ألبير كامو نفسه قصته إليها بعنوان « حالة الحصار » وأصدرها عام

١٩٤٨ ، وهذا التعدد للمعانى فى نطاق وحدة العمل الأدبى الخالقة ، يشبه التناقض فى دائرة الوحدة التجميعية ، شأنه شأن الروح ، فى أعماقها المختلفة وفى وحدتها فى آن ، ويدعوه سارتر : « الكلية المسلوقة الكلية » أى الكلية المحزأة . فالالتزام يستتبع حيوية العمل الأدبى فى ارتباطه بالعصر وملابساته وتوجيه الوعى فيه وجهة إنسانية غير مشروطة ولا يستلزم ذلك سطحية العمل الأدبى ليقف عند نصائح مباشرة ، أو سوق الحكم ، أو التعبير عن النيات الصالحة فى صورة مواعظ ، لأنها فى ذاتها ، وعن طريق مباشر ، لاتخلق أدبا .

وينتج عما سبق ألا يتوجه الكاتب إلى القارئ بوصفه فردا من أفراد العالم ، ولا للانسان المجرد فى جميع العصور ، غير محدد بتاريخ ، كما يفعل كثير من الكتاب الذين يهملون مسائل عصرهم تعلقاً بالخلود . وخوفاً من أن ينتهى أديهم بانتهاء المسائل التى اتخذوها موضوعاً لكتابتهم . فالقيم التى لاترتبط بموقف تاريخى قيم هزيلة فى ذاتها . فالوطنية مثلا فى ذاتها كان يدعيها أوغل الأحزاب السياسية فى الضلال . وقد ادعى « بيتان » أنه خدم بلاده بتعاونه مع العدو . وأظلم الناس لا يمارى فى معنى الحرية فى ذاتها ، هذه الحرية المجردة « التى تنادى بها — على سواء — النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية » — على حد تعبير سارتر . فإذا حصر الكاتب نفسه فى نطاقها فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به من إنسان ، فقد منح سلفا كل ما طلبه ، ولكن الكاتب يظل بها فى دائرة التجريد ، كأنه يتكلم فى عراء قفر . فليست الموضوعات أمام الكاتب سواء ، لأنه — أراد أم لم يرد — يتحدث إلى معاصريه وبنى جنسه من طبقته أو أمته ، ولن يكسب قضيته أمام شهود غائبين فى أبعد آماذ المستقبل . وإنما يكسبها أو يخسرها هنا ، فى صميم عصره ، وبين أبناء وطنه . فكيف يتحدث ذوو الألوان من الكتاب عن الحرية الخالدة مجردة من ملابساتها الاجتماعية ، وأمامهم أبناء جلدتهم يسامون الخسف على يد البيض الذين يؤمنون بالحرية أيضاً ، ولكن فى معنى مختلف . لأنهم يؤمنون بها لأنفسهم فحسب ؟ فالحرية فى معناها التجريدى يلتقى عندها الظالم والمظلوم ، ولا يبين أعداؤها من دعائها الحقيقين إلا بتحديد الموقف .

وتحديد الكاتب لجمهوره ليس أساسا لتأدية الأدب وظيفته فى المجتمع فحسب ، ولكنه يتصل أقوى اتصال بالنواحي الفنية ، واختيار الشخصيات والأحداث والمعانى

الجزئية التي يختارها الكاتب - ضرورة - على حسب الجمهور الذي يتوجه إليه ،
والعصر الذي يعيشه ، ويعيش أحداثه ، ويعد نفسه مسئولاً عنه . وسنعود إلى تفصيل
شيء من ذلك حين نتحدث عن الموقف ومعناه عند سارتر . ولكن التزام الكاتب بجمهور
خاص - بوصفه إنساناً ومواطناً ومن طبقة خاصة - يتصل بقضايا أخرى تختص بموضوع
نشاط الكاتب . فإذا أغفل الكاتب أنه مرتبط بعصره ومندمج في التاريخ ، جرياً وراء
حلم الخلود في المستقبل ، فإن الأدب يقع في خطر التجريد . ويكون الأدب تجريدياً في
نظر سارتر « إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجموهه ، وذلك عندما يقتصر على وضع
مبدأ استقلاله الصريح غير مبال في ذلك بموضوع نشاطه » . والقصد من الاستقلال هنا
هو استقلاله عن العصر ومسائله في مضمونه ، فلا تناقض بينه وبين استقلال الأدب عن
كل مذهب خارج عن نطاقه ، فاستقلال الأدب بالمعنى الأخير يقره سارتر ، بل يحتمه .
فاذا فقد الأدب استقلاله بالمعنى الأخير فإنه يقع في خطر آخر يدعوه سارتر « الاستلاب
(١) » وذلك عندما « يخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ،
وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد ومن وجهة
النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر (في فرنسا) في صورة أدب غير تجريدي ،
ولكنه مستلب : فهو غير تجريدي ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة ، فلا يتعلم المرء
الكتابة إلا ليكتب عن الله ، فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم ، على قدر ما يوصف
هذا العالم بأنه من خلق الله ؟ فالكتاب غير جوهري على هامش العمل العظيم . وهو
مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعي بلداته . ولهذا السبب وقع الأدب
في حال الاستلاب ، أي بما أنه - على أية حال - الانعكاس المحصن للهيئة الاجتماعية ،
لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعي بنفسه : فهو مرتبط ارتباطاً انعكاسياً
بالعالم الكاثوليكي ، ولكن بالنسبة للكاتب يظل هو الشيء المباشر . فهو يسترد ملكية
العالم ، ولكن بضيايع نفسه » . وينتهي سارتر إلى النتيجة السابقة من خلال تحليله لما
يسميه منطق الأدب من خلال تاريخ الأدب في فرنسا . ففي حالة أدب القرن الثاني
عشر السابقة كان الأدب عيناً « لأنه يتوجه إلى جمهور خاص ، لأن الكتاب كانوا من
رجال الدين ، يكتبون لرجال الدين ، في موضوع الدين » ولكنه مستلب ، غير واع

بنفسه . ثم انتقل من هذه الحال غير الواعية إلى حال الوعي بنفسه ، أى حال التوسط الفكرى . ولكنه فى توسطه الفكرى كان تجريبياً فى أدب القرن السابع عشر ، فعنى بالتحليل النفسى ، وبالمواضيع الصالحة لكل زمان ومكان ، وصارت الشخصيات الأدبية أشبه بحيوانات نفسية ، غير اجتماعية ، أى لا تشغل بمسائل الساعة . وبلغ أقصى ما قدر له من فرصة لتأدية رسالته الإنسانية فى القرن الثامن عشر . لأنه أصبح سلبياً عينياً ، أى يهتم برفض القيم السائدة ، ويزلزلها ، قيم الأرستقراطية والنبل الطبقي ، دون تحديد لمطالب بعينها ، ومن ثم كانت سلبيته تجريدية ، أى مطلقة . وكان جمهوره العبنى هم البرجوازيين الذين يتطلعون إلى القضاء على حقوق الملكية المطلقة والنبل ، فى حين ظل جمهوره الإمكانى ممثلاً فى طبقة الفلاحين وطبقة العمال (الضئيلة فى ذلك الوقت) ، وأمثالهما ، ممن لم تكن لهم مطالب خاصة ، ولكنهم يشايعون ضمناً مطالب البرجوازيين لمطابقتها لأفكارهم الإنسانية . ثم وقع الأدب (الفرنسى) — فى شيخوخة القرن التاسع عشر ، وفى أوائل القرن العشرين — فى خطر السلبية المطلقة ، فقطع كل صلاته بالمجتمع ، واهتم بتصوير المشاعر الفردية ، وتمثلت فيه أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، فكان أدب أكثر الكتاب هو أدب (التنصل) .

وواضح كل الوضوح أن سارتر يحدد دعوة الفن للفن ، أو استقلال الأدب عن كل غاية اجتماعية . ويرد على (كانت) — أقوى من فلسف قضية الفن للفن — فى قوله بالغائية بدون غاية فى العمل الأدبى . وعلينا أن نجمل النقاط التى رد بها سارتر على الفيلسوف (كانت) :

١ — يسوى (كانت) بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فى حين أن جمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ، فإنه فيه نفسه الغاية .

٢ — جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجه له إلا فى العملية العقلية التى تسمى القراءة ، فلا تحقق لوجوده إلا من خلال الحركة ، حركة عملية القراءة .

٣ — لا يمكن الفصل بين الجمال الأدبى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ضوء القيمة . ولا قيمة للعمل الفنى إلا فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ .

٤ — فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ،

إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضوع تأويل وتفسير . وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، كجمال قوس قزح مثلاً ، ولكن إذا نقلت الطبيعة وأحداثها إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية في العمل الأدبي موضوعية بالنسبة للقراء الذين يشركون الكاتب في خلق العمل الأدبي وتوجيه معناه ، في حين يظل الكاتب ذاتياً في خلقه الأدبي وتأويله للأحداث ، ولكنه موضوعي - في الوقت نفسه - في عمله الأدبي تجاه القراء .

ويستنتج سارتر - من تحليله التاريخي لمنطق الأدب - أن الأدب الإلزامي يجب أن يكون هو الأدب المتحرر غير المجرد ، أي العيني الذي يتجه إلى جماعة من الأحياء في عصر معين ، ويكون موضوعه هو الحرية في جانبها السلبي والإيجابي . فإذا كانت السلبية وحدها كافية لهدم المذهب الفكري للطبقات المستبعدة في القرن الثامن عشر ، فإنها لم تعد وحدها التي تستخدم التاريخ اليوم ، حتى لو اكتملت في وضعية ولكن أدبنا يجب أن يكون على الأخص أدب بناء » ، « بأن نوحى إلى القارئ في كل حالة عينية بقدرته على الإبرام والنقض ، وبالاختصار : قدرته على العمل » .

ولهذا يسمى سارتر أدبه الذي يدعو إليه (أدب العمل) فالأدب - بوصفه سلبية - عليه أن يمارى في استلاب العمل ، وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، وأن يصحبه في جهده الذي يبذله في سبيل تجاوز استلابه الحالي نحو موقف أفضل . وإذا سلمنا بأن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، فإن (سارتر) يقرر أن « أدب الاستهلاك اقتصر على تصوير العلاقات التي توحد بين الوجود والملكية ، فالإحساس مائل فيه على أنه متعة . والذي يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظير لمن وجوده أقوى » ، أما في الأدب الملزم فإن على الكاتب أن يجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا الموقف التاريخي . وهذا الأدب العيني المتحرر المتوجه به إلى جمهور خاص في فترة معينة ، يشف عن معان إنسانية عامة أقوى ما تكون من خلال التصوير الخاص . وهذا ما يسميه سارتر « المطلق في صميم النسبية » في العمل الأدبي .

ويفرق سارتر بين الجمهور والقراء . والخطر على الكاتب أن يتحول جمهوره إلى قراء . فالجمهور ذو وحدة عضوية تجمع بين القراء والمستمعين أو المتفرجين .

ويتحقق هذا الجمهور على خير وجه من عهود الثورات ، حين تكون الجماعات مفتوحة ، متطلعة إلى آمال وجاهدة في سبيل التخلص من آلام مشتركة ، وهي — في الوقت نفسه — لم تجمد على مذهب فكري يردّها مقفلة على نفسها . ومن الخطر على الأدب أن يصبح الجمهور العيني مقفلا على نفسه في مذهب فكري لا يصل إليه الكاتب إلا من خلاله ، كالعمال الشيوعيين في فرنسا مثلاً ، أو الجماعة الكاثوليكية في تعظيمها للكتب ذات النزعة الكاثوليكية . وفي الحالتين يكون تقويم الأدب على أساس غير أدبي . وخطر آخر أن يشعر كل قارئ بعزلته عن الآخرين في قراءة الكتب التي تصور المشاعر الذاتية ، وتدعو القارئ إلى عبادة نفسه على حساب المجتمع أو الأسرة أو الوطن . وفي الحالتين يردى الأدب في هوة الاستلاب ، ولا يجد طريقه إلى جمهور ، ولكن إلى قراء متفرقين .

فكيف نحول القراء المتفرقين إلى جمهور ذى وحدة متماسكة أو عضوية — على حد تعبير سارتر ؟

موجز ما يقوله سارتر أن نجذب إلينا الجمهور الإمكانى مع الجمهور الفعلي ، متوجهين دائماً إلى الإرادات الخيرة ، لأن القارئ حين يقرأ — على حد تعبير سارتر — « يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقاده وخوافه وشهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا ، من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال العمل ويستطاع ، إذن ، توحيدها ، مع ما يسميه (كانت) الإرادة الخيرة ، التي تعتد بالإنسان غاية لا وسيلة . وهي التي تتحقق في مدينة الغايات عند (كانت) على أنه يجب تأريخ هذه الإرادات الخيرة ، عن طريق أحكام العمل الفني ومضمونه معا . فنوجه بموضوع كتبنا مقصد هذه الإرادة الخيرة للإنسان نجو جيرانه ، أى نحو مهضوى الحق في عالمنا . ولكن علينا أن نبين للإنسان أنه يستحيل عليه أن يعامل الناس في عالم حسه على أنهم غايات في المجتمع المعاصر . فالذى يريده الكاتب منه على وجه الدقة — هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان ، أى تحويل الإرادة الخيرة النظرية إلى إرادة مادية وعينية ، لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، في سبيل سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلاً ، عن طريق تطور تاريخي طويل » . ويقول سارتر كذلك : « وبالاختصار علينا أن نكافح في سبيل حرية الفرد ، وفي سبيل

الثورة الاشتراكية ، وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبتنا ألا نغلى من الجهد في توكيد أن كلا منهما يستلزم الآخر .

والأدب المتحرر غير التجريدى ، والجمهور العيى — على نحو ما شرحنا — يستلزم كلاهما أن يعبر الكاتب عن مشروعه الذى يحقق به وجوده المشروع فى (موقف) . وقد اكتسب الموقف عن طريق الفلسفة الوجودية جلاء أتربة فى الأدب ودراساته الفنية . وموجز ما يشرح به سارتر الموقف من حيث هو — فى كتابه الوجود والعدم — أنه علاقة الكائن الحى ببيئته وبالأخرين فى وقت ومكان محددين ، وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ، وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هى التى تحدد مشروعه ، وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل ، فيجب ألا تتبدد الحرية فى وهم ، كما إذا كون العبد فى القيد مشروع تملك ثراء سيده بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير فى تغيير الحالة الراهنة . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً . وبه يكون الإنسان فى تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد ، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده فى حالة ما ، وتجاوزة هذه الحالة فى آن : فما الوجود الإنسانى المشروع سوى وجود فى موقف (الوجود والعدم ، الطبعة الفرنسية ، ص ٦٣٣ — ٦٣٨) .

ويدعو سارتر إلى مسرح المواقف (فى أواخر الجزء الثانى من كتابه : مواقف) ، قائلاً : (كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسى للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين ، إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية

شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى يختار . ويتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب - فى بساطة - أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليبين لنا الأدب فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - فى معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فئران : جذران فى كل مكان ، فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يختار منها . فالمخرج شئٌ يبتكر . وكل امرئٌ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص ، فعلى المرء أن يبتكر كل يوم . وكذلك الموقف فى القصة . والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام « يقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقينى . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون مجرد متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منح المؤلفون فيها النجاح لم تكن صفوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير » . ويعود سارتر - فى إحدى مقالاته - إلى الحديث عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحية : « إذا كان حقاً أن الإنسان حرقى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه عن حرية فى موقف خاص . وأنه يختار نفسه فى الموقف وعن طريق الموقف إذن علينا أن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحرىات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين ، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردى بالقيم التاريخية الثابتة ، ومثبات أمور أخرى . ويبدو لى أن واجب المؤلف المسرحى أن يختار من بين هذه المواقف الجدية الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات » .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من حدة وعنف ، لأن

الوقوف على المواقف الأشد حلكة في نفسه هو أول درجة للتحكم فيها ، يرى مع ذلك أن تكافح الحرية في سبيل نجاحها من مأزقها باختيار ما يتفق والإرادة الخيرة التي سبق أن شرحناها . فالمواقف اختبار للحريات ، وهذه الحريات قوى متعالية . يقول سارتر في تقديمه لمجلة (الأزمان الحديثة) عام ١٩٤٥ : « في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة » . فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف ، كذلك ينبغي أن يشارك بأدبه في تحقيق المواقف الإنسانية ، كي يكون الأدب هو الضمير الحر للمجتمع منتج . والوعي باستقلال الإنسان وحقوقه هو الوسيلة لسيطرة (مدينة الغايات) حيث لن توجد إلا إرادات خيرة . ولا سبيل إلى توقع هذه المدينة إلا بالأدب .

ونحن هذه الدراسة بما يتحتم به (سارتر) الجزء الثاني من كتابه (مواقف) : لا شيء يؤكد لنا أن الأدب خالد ، وحظه اليوم — حظه الوحيد — هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرناه — نحن معشر الكتاب — فتباً لنا ، ولكن تبا للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل في ذات نفسها ، فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويلها وتحسينها . ولكن فن الكتابة — بعد — ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية ، فهو من صنع الناس — يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع في حماة الأمر المباشر ، أي الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقينا ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ، ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان » .

دعوة سارتر الجديدة ..

هل هي تطور في آرائه ؟

في المؤتمر الدولي الذي عقد في موسكو من ٩ إلى ١٤ يوليو ١٩٦٢ ، دعا الفيلسوف الكاتب جان بول سارتر دعوته الجديدة إلى نزع السلاح الثقافي في الحرب الباردة بين الدول ، ونريد في هذا البحث — بعد أن نحلل هذه الدعوة ونشرح مراميها — أن نبين مكانها من آراء سارتر السابقة ، وهل تعد تطوراً لآرائه تلك ، وتعميقاً لها ؟ أم هل هي نكوض عن بعض ما سبق أن بينه في شروحه لرسالة الكاتب وجمهورية ؟

وفي البيان الذي ألقاه سارتر في ذلك المؤتمر ، شرح أن الروابط الإنسانية بين أعضاء الهيئة الثقافية الدولية هي أخطر الروابط وأعماقها ، على الرغم من تشتت هؤلاء الأعضاء ، وضعف الصلات المباشرة بينهم ، فهم القوامن على الوعي العام لشعوب الأرض ، وهذه الشعوب في الأمم المستنيرة المعتد بها هي الموجهة للسياسات المختلفة ، وفيها تكمن القوى الإيجابية الحقيقية المتحركة في أعصاب السياسة الدولية ، وانشطار هذه القوى الثقافية يولد خطراً ليس أقل من انقسام الذرة في عصرنا الحديث . وفيه مايؤذن بالدمار الشامل للإنسانية والثقافة جميعاً ، على أن هذا الانقسام الثقافي ذو أثر يتعدى تكتيل العالم إلى أحزاب متعادلة إلى خطر آخر بمثابة شلل للقوى الإنسانية ، ذلك هو تردى كثير من أفراد الشعوب في هوة اللامبالاة ، وهو قضاء على الزعة الإنسانية العامة من أساسها ، وفيه يتمثل خطر تواني الشعوب عن الضغط على حكوماتها لتوجيه سياساتها نحو المصلحة الإنسانية المشتركة التي لا سبيل إلى بقاء كل أمة بدونها . ويؤذن ضعف سيطرة الشعوب على حكوماتها بترك مجالات السياسات الدولية لنزعات ديكتاتورية مبررة .

ومن ثم تفرض الحياة العالمية الحديثة على الكتاب واجباً جديداً هو أخطر الواجبات التي واجهتها الإنسانية في تاريخها الطويل ، كى يحل التعاون العالمى محل الانقسام ، وكى تتكامل الثقافات بدلاً من أن تتعاضد ، وكى تستخدم الفنون والآداب في التقريب بين طلاب الحقيقة وناشدي السلام ، لا أن تكون أدوات تضليل وتعصب ، كما حدث ويحدث في عالمنا الحاضر ، حيث تسخر الثقافات وأدواتها لتوسيع الهوة بين ملهين

فكرين يحاولان أن يقتسما العلم بوقوفها موقف الداء بعضها من بعض : الرأسالية
الغربية ، والشيوعية الشرقية ، مع زعم كل منها خدمة البشرية على خير وجه !

ويقف كتاب كل من الفريقين موقف الدعاة لفريقه ، باسم الدعاية القومية أو
المذهبية ، فيفقد الأدب بذلك استقلاله ، ويصبح أداة مسخرة لغاية محددة من خارجه ،
لا يبالى في ذلك بصدقه فيما بينه وبين نفسه ، وهذا مثال سوء النية التي يكون ضحيتها
جمهور يتغذى من ثقافة مسمومة ، ويتعدى خطرها التصور أو التقصير إلى القضاء على
الثقافة والآداب نفسها بوصفها مسمومة ، ويتعدى خطرها التصور أو التقصير إلى
القضاء على الثقافة والآداب نفسها بوصفها نتاج البشرية جمعاء .

ويعتد سارتر بأن الدقة الثقافية والأدبية أصعب من الدقة العلمية ، لأنها تتطلب
تخليص الثقافة وأدواتها المختلفة من أضرار عاقلة بها ، والإيمان بها خالصة من هذه
الأضرار ، ثم العمل بمقتضى هذا الإيمان في مواجهة العقبات الكأداء التي تصدر باسم
الوطنية أحياناً وباسم التعصب للثقافة الموروثة والأصالة القومية أحياناً أخرى ، ويضرب
سارتر مثلاً لذلك سوق الجنود الفرنسيين إلى حرب الهند الصينية باسم الدفاع عن تراث
البارتينون من اعتداء الآسيويين عليه ، في حين أن الحرب كلها لم تكن في حقيقة الأمر
إلا دفاعاً عن بنك الهند الصينية والمستغلين له من الرأساليين المستعمرين !

وفي عاقبة الأمر تصبح الثقافة وأدواتها سلاحاً من أسلحة الحرب المدمرة فتلتحق
بالاستراتيجية الحديثة ، وتدعم العنصرية القاضية ، وتهدم النزعة الانسانية العالمية .
وعب ذلك كله يقع على عاتق النقاد أكثر مما يقع على عاتق الكتاب ، فقد شوه
هؤلاء النقاد كثيراً من الأعمال الأدبية باسم العنصرية ، فجعلوا من (كافكا) عدواً
لدودا للنظام الاشتراكي الشرقى ، وبخاصة في قصته : « الدعوى » ، في حين يمكن أن
تكون القصة ذات مغزى آخر ينمى العدوان على الحرية الفردية في أخص ما تستوجب
من معان إنسانية .

ولنشرح للقارئ في إيجاز معنى المثال الذى ضربه سارتر :

فقصة كافكا التي عنوانها : الدعوى ، صدرت عام ١٩٢٦ ، بعد موت المؤلف
بعامين ، وبطلها المؤلف نفسه ، وموضوعها افتراء لا أساس له ترتب عيه اتهام جوزيف

كافكا على يد مجهولين ، أمام قضاة مجهولين ، فعانس المتهم في الوهم ، وحرّم حق الدفاع المشروع ، ليحكم عليه بالموت ، مثل حيوان مهلر ، يشمت فيه الجلاد والقاضي .

وقد ألف كافكا قصة أخرى عنوانها : القصر ، ظهرت في نفس السنة التي ألفت فيها القصة السابقة ، وبطلها كافكا كذلك ، وموضوعها أن مساحا من مساحي الأراضي — هو كافكا — يصل ذات مساء إلى قرية يحكمها أمير نبيل مستسر أسطوري ، ذو سلطان أعمى على رعاياه . ويحاول هذا المساح أن يمارس عمله في القرية ، ولكن تبوء محاولاته كلها بالإخفاق بسبب الأمير وحاشيته الطاغية . ويفقد مع ذلك حب (فريدا) الفتاة التي كانت حبه الوحيد . وفي شبه إغواء يتعرفه أحد رجال الحاشية ، ويخبر طبيب طويته ، فيعده بالسعى له لدى الأمير ، ولا يعبى كافكا مايقول ذلك الرجل ، وفي احتضاره يخبره أهل الجزيرة بأنه قد تم له السماح بمباشرة عمله في الجزيرة .

وتقترن لحظة النجاح بالموت الذي يتوج كل جهوده العائبة ضد المجتمع والقدر .

والقضية الأخيرة ، قضية صراع الإخفاق ، حبيبة إلى نفس كافكا حتى يرى أن كل الغايات الإنسانية عائبة ، ويرى في النبي . سى رمزا للإنسان كله ، من حيث أنه أحبط علما بأنه لن يرى الأرض الموعودة إلا عشية موته ، فيتحدث كافكا عن ذلك في مذكراته الخاصة :

« . . . هذا التوقع الأمثل — من جانب النبي موسى — لا يمكن أن يكون له معنى آخر سوى أنه يبين لنا إلى أي مدى تتمثل الحياة الإنسانية في لحظة ناقصة ، ذلك أن انتظار الأرض الموعودة يمكن أن يدوم بلا انقطاع دون أن ينتج عن ذلك شيء آخر سوى اللحظة . فلم يستطع موسى أن يصل إلى أرض كنعان بسبب قصر حياته ، ولكن لأن حياته إنسانية » .

وفي أدب كافكا الذي يشف دائما عن اليأس ، وعن مأساته هو في أسرته ومجتمعه كانت تترأى كل غاية إنسانية بدون أمل ، كما كانت تبين الإرادة الإنسانية مشلولة عن كل عمل .

وهذا هو السر في كره الماركسيين له . ذلك أنه يجسم الحياة في شر يهدد عالما برجوازيا مخفقا . وبعد الحرب العالمية الأخيرة بقليل ، ظهرت جريدة (العمل) الشيوعية الفرنسية الأسبوعية بمقال في صورة استفتاء عجيب .

هل يجب إحراق كتب كافكا لأنها ضد الإرادة الإيجابية ، وضد العمل الذى ينشد به الماركسيون والاشتراكيون تغيير العالم ؟ وكان من بين الإجابات التى تسلمتها المحلة على هذا الاستفتاء أن إحراق كتب كافكا كان من الرغبات التى راودت كافكا نفسه قبيل موته « فكانت تدغدغه حقاً شهوة النظر إلى كتبه تلتهمها النيران » وتلك حقيقة تتضمن إرضاء الرغبات الشيوعية التى ناصبت هذا الكاتب العداء ، كما كان فى هذا التساؤل الصحفى نفسه إشباع لتلك الرغبات . فقد تم بحريدة (العمل) إشعال نيران خيالية تعين على فهم هذا النوع من الأدب ، لتدينه بأنه تعوزه نيران الاحراق ، فهو مائل أمامنا ولكن مثوله إلى الزوال المحتوم .

ويتضح من بيان سارتر أن هذا النوع من النقد الأدبى لا إنصاف فيه . ذلك أن الأعمال الأدبية الصادقة يمكن للنقد تعميقها ، بحيث تكتسب معانى إنسانية خالدة من وراء قضاياها المحددة ، فيميز فيها المرء بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هى وإرادة التخلص من برائتها على حسب ما يفهم القارئ المستنير ، بين المادة الغفل التى تشد بالإنسان الواقعى نحو الأدنى والإرادة الحرة المتعالية التى تتخذ موقفها منها ، مع الإحاطة بما للمادة من كثافة وتوعد ، ومع ما فى الإرادة من صبر ومثارة وعزيمة يخلق المرء بها نفسه ، فيختار حريته وحرية الآخرين معه .

فقد صور كافكا نفسه سائحاً فى هذا الواقع الكريه ، مطمور الإرادة فى مأساة مجتمعه ، ولكن ما الذى يمنعنا أن نرى فى قصته السالفة الذكر (القصر) ملحمة المتعطل فى المجتمع الفاسد الذى يتطلب التغيير الكامل ؟ وما الذى يقف دون أن نعد قصته الأخرى الدعوى بمثابة ملحمة الظنين ظلماً فى العهد البيروقراطى ؟ وبذلك نستخلص الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة على نحو ما يقول سارتر فى بيانه فى المؤتمر .

ولو أن النقاد الماركسيين فعلوا ذلك فيما يخص كافكا ، لكسبوا إلى جانبهم كاتباً عالمياً ، ليستجلوا من خلال وصفه لمأساته معنى عميقاً عالمياً ، لا يفرض فرضاً على كتبه ، ولكنه يستخلص منها فى يسر ، كما يستنتج من كل تجربة إنسانية صادقة فى موقف محدد . وسبق أن سلك أحد النقاد المنصفين من الغربيين المسلك الذى يريده سارتر ، متحدثاً عن كافكا ، قائلاً :

« كان من الميسور تبرة كافكا من كل اتهام له أنه ضد الثورة ، نو أردنا أن نقبل

حنه ؟ كما قبلنا من كتاب آخرين ، أنه اقتصر على تصوير الحميم الرأسمالى . . فهل ينصح كافكا بالنكوص دون الثورة ؟ كلا ، كما أنه لا ينصح بها . إنه يقتصر على تقرير حق الإنسان الفرد وسط المجتمع . وعلى القارئ أن يستخلص النتائج (١) .

وكافكا كذلك فى نظر سارتر ، فهو يواجه الموقف التاريخى بتصوره الصادق للضمير البائس . ومن خواص الضمير البائس إرادة الشخص من البؤس مهما كانت حال صاحبه ، فى أخص ما وصف كافكا شعور بالضغط التاريخى الذى يملى الموقف على الكتاب الصادق .

ولهذا كان فيما كتب كافكا منبع للأدب الحديد ، أدب الثورة الاشتراكية عند سارتر وأضرابه ، ممن يرمون بأدبهم إلى توجيه مختلف قطاعات العالم لا لإصلاحها فحسب ، بل لتغييرها جملتها ، ومن قبل قال سارتر عن كافكا فى الجزء الثانى من كتابه مواقف (ص ٢٥٨ من ترجمتنا العربية له بعنوان : ما الأدب) :

« أما كافكا فقد قيل عنه كل شئ ، فقل إنه يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوربا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم الفيض حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية ، ولكن ندى لمساته بوجه خاص ، هو أنه — فى هذه الدعوى المرفوعة دائماً — والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ، وفى الجهود العائقة للمتهمين لمعرفة وسائل الاتهام ، وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى منازرة على حين مفاتيحه فى مكان آخر — فى هذا كله ، كما نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ ، وكنا بعيدين من (فلوير) ومن (موريالك) ، إذ كان فيما كتب كافكا — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخلوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الاحساس — وراء هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لانعطاها أبداً ، ولانحاشى كافكا ، ولا نتج من جديد ، ولكن علينا أن نمتاح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن نشد بغيتنا فى مكان آخر . »

(١) ميشيل كاروج : فرانز كافكا ، باريس ١٩٤٩ ، ص ٧٦ — ٧٨ .

بهذه الروح يناشد سارتر النقاد أن يحرصوا على استخلاص المعاني العامة العالمية من التجارب الأدبية الخاصة المحددة كل التحديد ، حتى يتألف من مجموع هذه التجارب وحدة إنسانية بمثابة القوة الدافعة للتقدم من وراء التعاون الثقافي الصادق الذى لا يشوبه عدا ، وإن شد أزره خلاف دائم فى المذاهب الفكرية ، وهو خلاف لا بد منه لثلاث مجمل هذه المذاهب ، فتصبح اضطهادا وتعصبا بعد أن كانت فى بدء أمرها ثورة غايتها تحرير الإنسان من (الاستلاب) أو من استغلاله بأخيه الإنسان .

وكان يمكن أن يضرب سارتر مثلا بإنتاجه الأدبى نفسه فى نظر النقاد الشيوعيين ، بدلا من مثال كافكا الذى اختاره ، فطالما عدّه هؤلاء النقاد عدوا للدودا الشيوعية ، حتى نساءلوا فى روسيا عن وجوب إحراق كتبه ، وبخاصة بعد حملته على شيوعية ستالين ، وإليك بعض نعوت رى بها من الصحف الشيوعية الفرنسية : (فيلسوف القلق تجاه الثورة) و (مخلوق مطمور فى المتناقضات الرأسمالية) ، (مفكر عفن) ، (عفونة رطبة من البرجوازية المنحلة) .

وكانت حملته بخاصة على قصته : الغثيان ، فقد عدوها قصة الأثرة الذاتية ، والتحلل الخلقى والعزلة الإجتماعية .

وفى الحق يتبدى فى قصة الغثيان حملة سارتر على البرجوازية المنحلة ، وقضية الإخفاق كما هى الحال فى مؤلفات كافكا ، ففيها كلها وصف الضمير البائس . وكان سارتر قد وضع عنوانا آخر لتلك القصة ، هو : الهزيمة ، ولكن (جالبار) الناشر لكتبه ، نصحه أن يستبدل به اسم : الغثيان ، فهى وصف الحرية منهوزة بالمجتمع ، وتتضمن حتما مخرجا للخلاص من هذا القهر . فهى تصوير للوعى السلبى وسط الآخرين ، كما وصف سارتر جحيم الآخرين فى مسرحيته : الباب المغلق ، ثم تقدم فى تصويره لهذا الوعى فى مسرحية : الذباب ، إذ أنها تصوير للوعى الإيجابى بين الآخرين وبوساطتهم تخلصا من القلق الذى يثيره الحرية الفردية فى مجموعة فقدت وعيها بنفسها . وما انتقام أورست — فى تلك المسرحية — بقضائه على (ايجيست) قاتل أبيه ومغتصب السلطة ، إلا تصوير بارع دقيق للمقاومة الفرنسية ضد الاحتلال الألمانى ، فإيجيست يمثل المانيا المحتلة ، وكليتمنسترا تمثل المتعاونين مع العدو من المواطنين الفرنسيين ، كما صرح بذلك سارتر نفسه ، ثم نرى فى مسرحية سارتر الأخرى : « ببناء ألتونا » تصويرا لأزمة الضمير العالمى

كله ، كما سبق أن شرحنا في عدد من أعداد هذه المجلة . فسارتر في مجموع كتبه يقصد إلى ما يقصد إليه الاشتراكيون والماركسيون من وجوب تغيير هذا العالم ، وإن كان قد أسى فهمه من الجانب الشرقي حتى عام ١٩٥٣ ، حين تنبه كبار نقادهم إلى المغزى العام العميق لكتبه كلها ، فأصبح كاتباً عالمياً مرموقاً لدى معسكري الشرق والغرب جملة .

ولو أن النظرة الضيقة الأولى لنقد كتبه كانت قد انتصرت ، لحرم العالم كثيراً من جهوده في سبيل إيقاظ ضمير العالمى .

ويظل سارتر بعد ذلك يؤمن باستقلال الأدب عن كلا المعسكرين ، ثلثا يفقد استقلاله فيتردى في هوة الدعاية ، ويصبح أداة عداء إنسانى ، وهو من النقاد العالميين القلائل الذين يربطون بين الأدب في جهده الإيجابي والتيارات السياسية من حيث توجيه الأدب لها في صورة وعى جماهيرى بناء ، وينعى الديكتاتورية الحزبية ، كما يأتى الانخراط في سلك البرجوازيين بوصفهم طبقة منحلّة ، ويصف قضية الضمير اليائس الفردى كما يسم في توجيه صراع الطبقات توجيهاً اشتراكياً ، وينفر من أن يشايح حزبا أو حكومة على نحو ما يكون التابع والمتبوع .

يقول (ص ٢٩٦ من ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟) : « وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، والاختيار — إذن — محال . لأنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الأضطهاد وحدها ، ولا في أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصلى في أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما يركز الحزب الشيوعى — تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته خشية أن تتجاوزه تلك الطبقة (منحرفة نحو اليسار) — على المناقشة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام وزيادة الأجور نكون في هذه الحال معه ضد البرجوازية . وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين من إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً في وقت معاً ، نكون في هذه الحال مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعى ، وبقدر ما يكون المذهب الفكرى — الانتهازى المحافظ المصنّب بأفة الحمود — في تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعى ، وضد البرجوازية في وقت معاً » .

وهذا المسلك يكون الكاتب وطنياً وعالمياً في آن . فالأدب في استقلاله يتعلل عن التعصب للعنصرية ، لأنها عمية ، لا يمكن أن تنتج سوى أدب هو غذاء مسموم للمواطنين ومعيار ذلك أن يصدر الكاتب عن حرية خالصة ونية طيبة وثقافة عميقة ، كما ينص سارتر على ذلك في بيانه الذي ألقاه في المؤتمر ، وفي ذلك البيان يحدد سارتر تحديداً دقيقاً موجزاً معنى التعصب للعنصرية ، وأن هذا التعصب تزييف للثقافة ، ويعرف سارتر الثقافة في بيانه قائلاً :

« والثقافة في نظري هي وعي الإنسان الدائم التطور بنفسه وبالعالم الذي يعيش فيه ويعمل ويكافح من أجله . وإذا كان هذا الوعي صحيحاً ، وإذا لم يزور تزويراً متعمداً منتظماً ، فإننا سنترك بالرغم من أخطائنا وجهالاتنا تراثاً سليماً للحاقين ، وأما إذا أخضعنا عملنا لنزعات العدوان ، فإننا سنجعل من أطفالنا الذي يستهلكون هذه الحقائق المسمومة فاشيين أو يائسين » .

فدفاع الكاتب الجزائري - مثلاً - عن وطنه المحتل ضد الغاصب ليس تعصباً عنصرياً ، وكذلك دفاع الكاتب الزنجي عن اضطهاد بني جلدته ، لأن كليهما دفاع عن قضية محددة في عالمه ، ولكنها تحتوى في ذاتها على معنى عالمي ، هو الانصاف ، وإنكار (الاستلاب) . على أن هذا المعنى العالمي يتراءى في الأفق من وراء التصوير المحلي المحدد كل التحديد . وينص سارتر في بيانه على أن للثقافة خاصيتين متعارضتين يحددان معناها وهاتان الخاصيتان هما : الطابع القومي ، والعالمية الكامنة ، أي التي تترأى من وراء الدفاع عن قضية مثارة في الوطن نفسه . ولا يقصد سارتر أن ينقاد الكاتب إلى أحزاب قومه إذا فقدت حاستها العالمية ، كأن ينضم إلى أنصار الاحتلال ضد حريات الأمم المغتصبة ، ففي هذا خيانة لرسالة الأدب لا بد أن تصدر عن ضمير مدخول ولا يجوز فيها أدب ، وسبق أن تحدث سارتر أعداءه في كتابه : ما الأدب ؟ (ص ٧٩ من ترجمتنا العربية) : « أن يذكروا له قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد العمال ، أو ضد السود ، أو ضد الشعوب المحتلة » .

ويتضح مما سبق أن سارتر لم يتراجع قيد أنملة في بيانه في المؤتمر عن آرائه السابقة في نقده ، وأنه أبعد ما يكون عن الدعوة إلى عالمية الأدب كما فهمها (جوته) من قبل ، وعن الدعوة إلى ما أنكره من قبل وسماه : التجريد في الأدب ، أي تناول قضايا إنسانية

عامة تصلح لكل زمان ومكان على نحو ما دعا إليه الكاتب الفرنسي (بندا) في كتابه الذى عنوانه : خيانة الكتاب ، ودعوة (بندا) ترمى إلى وجوب تجريد الكتاب لدعواتهم فى أدبهم من الملابس التاريخية ، كتصوير الانصاف فى ذاته ، والعدل فى ذاته ، والحق فى ذاته ، دون ربط لهذه المعانى المجردة بقضايا وطنية أو إنسانية قد يفنى العمل الأدى بانتهائها ، وعلى نقیض ذلك يرى سارتر فى بيانه — كما شرح من قبل فى نقده — أن الكاتب يعيش أحداث عصره ، وعليه أن يسر غورها فى تصويره ، على أن تراءى عالميته فى إدراكه لمسائل قومه ووطنه أوفته التى يدافع عنها نتيجة لثقافة صحیحة واعية متكاملة لاتعصب فيها ولا تبعية . وكما غاص الكاتب فى مسائل محددة ، على هذا النحو السليم ، كان عمله أعمق وأخلد .

يقول سارتر فى بيانه فى المؤتمر : « وعمق العمل الأدبى يأتى من التاريخ القومى ومن اللغة ومن التقاليد والمشاكل الخاصة الفاجعة فى الغالب ، والتي يجابه بها الفنان العصر والمكان وسط المجموعة الحية التى تحتويه » .

ثم يستشهد سارتر بكلمة أندريه جيد الشهيرة : « كلما اشتد حرص الكاتب على الخصوصية انفسح أمامه الطريق ليصبح عالمياً » .

ثم يضيف إليها : « على أن نفهم الخصوصية هنا بمعنى القومية والتاريخية ، لاجمعى الذاتية المثالية » .

وبهذا البيان الموجز العميق الدقيق ، ألقى سارر على الكتاب والنقاد عبثاً هو واجب محتوم على كل ذى فكر حر من المثقفين ، يتطلب جهداً فى الإدراك ، وجهاداً دائماً فى التحقيق ضد النزعات العدوانية حتى لو صدرت من وطن الكاتب نفسه ، إلى جانب القدرة الفنية التى بها يعمق العمل الأدبى فى الوعى التاريخى ، ويخلد على قدر مابه من عمق ، فيكون موضعياً عالمياً فى وقت معا ، على نحو ما بينا .

ويلقى سارتر فى بيانه عبثاً أخص على الأمم المحايدة بين معسكرى الشرق والغرب ، وعلى الأمم التى تخلت حديثاً من نير الاحتلال ، إذ ليست لديها العقوبات الموروثة من التعصب لتقاليد زائفة ، أو لكبرياء عنصرية وقومية تعمى عن رؤية الحقيقة ، وهى القوة الوسطى التى تحمل على تعادل كفتى الشرق والغرب .

وفى هذا الواجب الثقيل المنشود من الأدب والنقد المستنير ، تكن الفرصه الفريدة الكبرى فى توطيد دعائم سلام لو تهددته الحرب الحديثة فإنه يؤذن بفناء العالم كله .

الاشتراكية في فلسفة سارتر وفي نقده

« وفي كل الميادين علينا أن نرفض الحلول التي لانصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها » .

سارتر

« . . . علينا فيما نكتب أن نكافح في سبيل حرية الفرد وفي سبيل الثورة الاشتراكية وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبنا ألا نمل الجهد في إيضاح أن كلا منها يستلزم الآخر » .

سارتر

قد يدهش القارئ لأول وهلة أن فيلسوفاً يبنى فلسفته على الوعي الحر للفرد ، يعنى بعد ذلك بدعم الاشتراكية حتى يجعلها مصدر كل الحلول التي يمكن قبولها لديه ، ومحور الكفاح في مجال الأدب والإنتاج الأدبي ، ثم يوفق بينها وبين حرية الفرد ، بل يجعل كلا منها يستلزم الآخر . ولكن برر ما قد يفجأ القارئ من دهشة - أول الأمر - حين يعلم اهتمام سارتر بالاشتراكية ، نقول إن كلمة « الاشتراكية » « Socialisme » حين بدأت ترد على أقلام الكتاب والمصلحين الاجتماعيين - عقب الثلث الأول من القرن التاسع عشر - كانت مقابلة دائماً للفردية ، وكان يراد بها تجاوز المشروعات والمنافع الشخصية التي يقصد بها مصلحة فرد أو فئة ، في سبيل أن يستبدل بها بناء جديد للمجتمع تتحقق فيه تبعية الفرد للمجتمع تبعية كاملة . وكان مجال النقاش - في بادئ عهد الدعوة الاشتراكية في أوروبا - يكان يكون مقصوراً على النظام الاقتصادي ، وبناء الدولة على أساس إعادة توزيع الثروات من جديد بحيث يقضي ذلك التوزيع على البؤس والفقر ، وبلغت هذه الدعوة قمتها لدى ماركس وأتباعه حين حتموا القضاء على الملكية الفردية ، وتركيز الموارد في يد الحكومة أو الدولة . ولا مكان فيها للشخص ونشاطه إلا في نطاق قدرته على تحقيق الغايات غير الشخصية . ولا نريد أن ندخل في تفاصيل الفلسفات الاشتراكية ما بين اشتراكية مثالية نظرية عند سان سيون وأتباعه ، ثم ما يسمونه : « الاشتراكية الأرستقراطية » عند هيجل وكارليل وروبرتوس ، ولا الاشتراكية المحافظة عند أمثال أدولف فاجنر ، وهي التي تمحو شخصية الفرد تماماً ،

وتستلبيه حرية الإرادة في سبيل سيطرة الحكومة والبيروقراطية ، حتى تتوافر للفرد السعادة المادية في نظرهم ، وهذه الاشتراكية المحافظة بمثابة تدعيم لسلطان الحكومة ، وهي التي أوحى لبسارك سياسته « الاشتراكية » ! !

وفي الحق أن المبادئ التجريدية كثيرا ما تهزل حتى تنطبق على طرفي النقيض عند المفرضين ، ولذلك قلما تجدى التعريفات العامة التي قد تزيد الأمور تنكيراً بالنظر إلى جانب من جوانب الأشياء ، أو باختلاف وجهات النظر في مجال التجريد . وحسبنا أن نقول إن الاشتراكية قد أرتبطت - في دعواتها الطيبة - بالديمقراطية في النظام السياسي وهي « وحدة الاتجاه الديمقراطي للدولة ، كي تكون الدولة - بعد أن تصبح المظهر المباشر لإرادة الشعب - هي الخادمة للمصالح الشعبية ، بمقتضى نوع من الضرورة نابع من جوهرها » .

وسرعان ما اتسع نطاق الدعوة الاشتراكية فلم يقتصر على النطاق الاقتصادي ونوع الحكم ، بل شمل النظام الخلقي والثقافي الذي يمثل زعة إنسانية واعية من كل فرد حتى يتيسر له - عن محض اختيار - أن يكون الوحدة الصالحة لاشتراكية مجتمع سليل الوحدات . وهذه الاشتراكية لاتعد العمل مجرد سلعة يدفع لها ثمنها في السوق التجارية ، بل توسع دائرة الادراك للعمل بتوسيعها أفق الفرد ووعيه الحر ، فيكون معنى العمل هو المشاركة الإرادية للفرد في النشاط الجماعي ، وإضفاء الطابع الإنساني على الأشياء نفسها ، فكل نشاط إيجابي عمل ، سواء في ذلك العلاقة الطبيعية بين العامل وعمله ، أو مسلك الفنان أو العالم تجاه الفن والعلم . وفي هذه الحدود لاتمحي الشخصية ، بل تكمل بمشاركتها في دعم « الشخصية » الإنسانية في المجتمع ، ثم في العالم . ولهذا الادراك موقف محدد من نظام الطبقات ، ومن الاقطاع في جانبيه المادي والفكري ، ثم صلة الفرد بالمجتمع الاشتراكي .

وبديهي أننا لن نحاول هنا الخوض في تفاصيل تطبيقه ، لأن موضوع الحديث هو بيان المفهوم الاشتراكي على أساس نظري فلسفي ، وإن كنا سنضطر لمقابلة اشتراكية سارتر في أساسها الفلسفي بمفهوم الاشتراكية عند ماركس وأتباعه ، وأن نشير إلى قاسم مشترك بين المفهومين بحكم جوهر الموضوع ووحدة مسأله .

وكثيراً ما اتهم سارتر بأنه يطلق العنان لحرية الفرد حتى يدع له مشيئة هدم المجتمع ونظمه والسخرية من أى بناء إنسانى ، أى أن الحرية عنده هى الفوضى فى أوسع نطاق لها ، ولهذا السبب عجلنا بذكر النصين اللذين أوردناهما فى صدر الدراسة . والسبب نفسه نعتمد على نصوص سارتر من قريب فيما نبين فهمه لحدود الحرية والاشتراكية .

وعند سارتر أن الاشتراكية ثورة اجتماعية ، ونسميها « ثورة » - فيما ينص عليه من معنى الثورة - كفيل بتبرئته من الدعوة إلى حرية الفرد غير المقيدة بالزعة الإنسانية . فبعد أن يتحدث سارتر عن أن الاشتراكية ثورة ، يعقب بقوله : « قد ظهر لنا أولاً أن العمل الثورى هو العمل الحر فى أعلى درجاته ، وليس المقصود حرية الفوضى ، أو الحرية الفردية . فلو كان الأمر كذلك لما أمكن للثائر - بحكم موقفه نفسه - إلا أن يتطلب ضمناً ماقلاً أو أكثر من حقوق « الطبقة المترفة » ، أى توحده مع الشرائع الاجتماعية العليا . ولكن بما أنه يتطلب - فى صميم الطبقة المعانية للاضطهاد ، ومن أجل كل أفراد الطبقة المظلومة - وضعاً اجتماعياً أكثر معقولية ، فإن حريته تنحصر فى العمل الذى به ينشد تحرر كل الطبقة ، وبصفة أعم كل الناس . فالحرية فى أصلها تعرف على الحريات الأخرى ، وهى تقتضى أن يكون معترفاً بها من الحريات الأخرى وهكذا توضع موضعها أصلاً على أساس التعاون » .

وفى المبدأ السابق يكمل صراع الطبقات . فكما أن سارتر يعد حرية الفرد بدون اعتداد بحرية الآخرين طغياناً وفوضى منكورة ، فإنه يعد الدعوة إلى ذلك تمرداً ، ويفرق بذلك بين التمرد والثورة . فالثورة لا بد فيها من الاعتداد بحريات الآخرين على سواء فى المبدأ ، وكذلك طغيان طبقة على طبقة يعده سارتر تمرداً ، لأن مكانة الحرية الفردية يجب أن تنسق فيها الجهود بين الطبقات كما تنتظم بين الأفراد ، وفى حالة الطغيان الطبقي أو الفردى تفضل الحرية طريقها ، وتفقد معناها ، فليست هى فى هذه الحال بحرية ، بل هى عنف . والمجتمع إذن أن يردها للطريق السوى ، ولو بالعنف ، لأن القسوة قد لا تردع إلا بالقسوة ، وهذه الحالة هى التى يبرر فيها سارتر اتخاذ معايير رادعة رداً لتجاوز الحرية حدودها وليست هذه المعايير فى الحقيقة عنفاً ، بل هى الصراع المشروع الذى تراءى فى التاريخ بين الطبقات الظالمين لها . فكما فرق سارتر بين الثورة والتمرد ، يفرق هنا بين العنف الطاغى والصراع المشروع : « يجب أن

محبب فلسفة الثورة حساباً لتعدد الحريات ، فتبين أن على كل حرية منها — بوصفها حرة في ذاتها — أن تطوع بحيث تكون موضوعاً للحرية الأخرى . وهذه السمة المزدوجة من الحرية والموضوعية هي التي يمكن أن تشرح وحدها المبادئ المعقدة من الصراع والاضطهاد والعنف . ذلك أنه لا يتصور أبداً الاضطهاد إلا لحرية من الحريات ، ولكن لا يمكن اضطهادها إلا إذا تهيأت لذلك في جانب من جوانبها ، أي إذا اعتدت بالحرية الأخرى على أنها مجرد شيء من الأشياء . وبهذا يمكن أن نفهم الحركة الثورية ومشروعها الذي يقصد فيه إلى الانتقال بالمجتمع — عن طريق العنف — من الحالة التي تكون فيها الحريات مستلبة إلى حالة أخرى مؤسسة على اعتراف الحريات بعضها ببعض .

والظاهرة السابقة يبدو فيها صراع الطبقات من خلال التاريخ . وفي هذا المجال لا يرى سارتر ما يراه الماركسيون من حتمية المادة ، ذلك أن هؤلاء يرون « البنية الدنيا » في الإنتاج ووسائله هي أساس « البنية العليا » الفكرية والتشريعية والأدبية والفنية . فليست الأفكار والنظم إلا انعكاساً للمادة . وعندهم أن نظام الطبقات نفسه نتيجة لعلاقات الإنتاج المادي بوسائله بين العمل وما يتولد عنه . والديالكتيكية المادية هي صراع التناقض بين الإنتاج وعلاقاته في المجتمع ، وعن هذا التناقض يتطور التاريخ كما تتطور الأفكار والنظم تبعاً له . وينكر عليهم سارتر حصر صنوف الصراع في المادة ، وجعل الفرد في مجتمعة أو طبقة مجرد انعكاس لها . ذلك أن التاريخ إنساني ، والواقع في ذاته لا معنى له إلا بمجهود الإنسان ومشروعه الذي يتحد الواقع مادته الغفل كي يتجاوز الحاضر إلى مستقبل ، بالثورة على الحاضر ثورة اجتماعية ، يفرق فيها سارتر بين الثورة وانترد كما قلنا من قبل . فلا معنى للتاريخ إلا بالإنسان ، وبوجود الإنسان في موقف ، أي في واقع عيني يمنح الإنسان فيه هذا الواقع معنى مردداً يتجاوز به ذاته حين يفهم حرته الرشيدة — إلى مستقبل لطبقته ، ثم لأمته ، ثم للعالم من حوله .

والثورة الاشتراكية بهذا المعنى ترمي إلى تغيير الواقع لا إلى مجرد ترميمه وترقيعه . وطالما ردد سارتر أن الهدف يجب أن يكون تغيير العالم ، لا مجرد إصلاحه ، وهذه القول هي نفس كلمة ماركس ، ولكن سارتر لا يرى هذه الثورة انعكاساً للمادة ، ولا يرى حتمية التاريخ في الواقع الغفل دون الوعي الإنساني الذي هو في الحقيقة كل شيء . « فالتأثر في نفس اختياره للثورة يتخذ وضعاً مميزاً : فهو لا يكافح من أجل

الاختفاظ بطبقة كالمقاوم في داخل الأحزاب البرجوازية ، ولكنه يكافح من أجل القضاء على الطبقات ، وهو لا يقسم المجتمع إلى أناس ذوي حق إلى أو طبعي ، ولكنه يتطلب وحدة فئات الأجناس البشرية ، ووحدة الطبقات ، وبالاختصار : وحدة جميع الناس .

وسارتر أبعد من أن يقصد إلى « المثالية » في أفكار تجريدية ، فالإنسان في موقفه مرتبط بالواقع العيني الذي يملئ عليه واجبه ، وهذا الواجب يتخذ كل ماله من معنى بحسب وعي الإنسان بالواقع المحس من حوله . وفي هذا يفرق سارتر عن ديالكنتي الفيلسوف : هيجل ، التي تنحصر في المجال النظري في الصراع بين قضية فكرية وأخرى لينتج عنها قضية تركييبية لاثبت أن تدخل في صراع مع قضية أخرى لينتج عنها بدورها قضية تركييبية ثانية وهكذا ، فالصراع الفكري النظري لقيمة له ولا أثر بدون أن ينبع من الواقع ، وفي هذا يتفق سارتر مع ماركس في الارتباط بالواقع والعمل ، وإن خالفه في الاحتفاظ بقيمة الإنسان ووعيه تجاه هذا الواقع والعمل ، وفي إنكاره للآلية المادية التي تمحو الفرد .

ذلك أن المادة — عند سارتر — محكوم عليها من الخارج وليست بحكمة . والتاريخ ليس سوى تغير بمجهود الإنسان، وإرادته . فحتميته إنسانية قبل كل شيء . ولكن لا قيمة للوعي الإنساني نظريا ودون غوص في أعماق الواقع الذي يبدأ من المشروع العمل يقول سارتر ردا على هيجل : « قالدوم والعرق والألم والموت ليست أفكارا ، والصخرة التي تسحق والطلاقات التي تقتل ليست أفكارا ، وإنما توحى الأشياء بما يسميه : « ياشلار » في دقة : « المعادل العدائي » . — يجب أن يكون ذلك في ضوء مشروع يوضحها . . فليس صوابا — إذن أن الإنسان — على نحو ما يرى الفيلسوف المثالي هيجل — في خارج العالم والطبيعة .

وسارتر في ربطه الوعي بالواقع — في الصراع الطبقي من أجل الاشتراكية — يخالف كلا من هيجل وماركس ، ولكنه إلى الثاني أقرب منه إلى الأول ، إلا أنه يستبدل بالسبب والمسبب الماديين عند ماركس ، يستبدل بها الوسيلة والغاية ، ونفس التسمية تفترض الوعي الإنساني أساسا للصراع والتغير الثوري . ووراء هذه الوسيلة وغايتها تكن القيمة الإنسانية للثورة الاشتراكية في أوسع نطاق ، وهذه القيمة ليست

تجريدية ولا محدودة بمنفعة طبقة أو فرد يقول سارتر : « وفي هذا تبدو النزعة الإنسانية الثورية ، لا بوصفها فلسفة طبقة مهضومة ، ولكن بوصفها الحقيقة نفسها التي أذلها واضطهدها الناس وألبسوها القناع ، لأن مصلحتهم في الحرب منها ، وتصبح هذه النزعة الإنسانية جلية لكل ذوى الإرادات الحرة ، حتى لتكون الحقيقة نفسها هي التي صارت ثورية ، ولكنها ليست الحقيقة المجردة في المثالية ، بل الحقيقة العينية التي يريدونها ويخلقها ويدعمها ، ويظفر بها - في صنوف الصراع الاشتراكي - أناس يعملون من أجل تحرير الانسان » .

وقفة هذا الصراع الاشتراكي - الذي مظهره جهد الطبقات ونشاطها وتحقيق الحرية في إطار النزعة الإنسانية - هو في تحقيق مجتمع لاطبقات فيه « ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقا مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات » .

وفي هذا المجتمع الذي لا طبقات فيه ، على المفكرين والكتاب أن يقوموا بواجب النقد الذاتي . وهنا يفرق سارتر عن الأدب الماركسي الذي يفرض الخرج المتفاضل - في القصص والمسرحيات - حتى لو كان مفتعلا على الموقف الأدبي ، يقول سارتر : ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه ، وفي أقوى حالات واقعيته ، أي وهو غفل ، متصعب عرقاً ، كرية الرائحة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية . وفي هذا المجتمع - الذي لا طبقات فيه - يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعيا عقليا أو منطقياً » .

ويعني سارتر بتوكيد أمر آخر يفرق فيه عن فلسفة الاشتراكية الماركسية ، هو الحريات النظرية إلى جانب الحريات المادية . فالاقطاع الفكري - سواء طغت به فئة أم جماعة ، ذو أخطار لا تقل عن الاقطاع المادي والديكتاتورية فالحرص على الحريات النظرية لا يقل شأنًا عن الحرص على الحريات المادية . « وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لاطبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جهود . (م ٧ - في النقد التطبيقي والمقارن)

وسيلدرك الأدب في هذه الحالة أن المبني والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان .

والغاية من وراء الصراع الاشتراكي - عند سارتر - هو أن تصير « الإرادة الخيرة » واقعياً عينياً في مجتمع لا طبقات فيه . وهذه الإرادة الخيرة لا يمكن أن نعامل الناس على أساسها في الحاضر ، بل يجب أن نعاملهم على أساس أن يبدلوا الجهد في تحقيقها . ومن ثم يتولد توتر خاص في الكفاح الفكري بين الواقع الذي هو البدء المشروع في الموقف المتجاوز للحاضر ، وبين الغاية التي تتخذ مادتها من هذا الواقع : « لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذي نريد أن نتوجه إليه لا يزال يستقي إرادته الخيرة من العلاقة بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمي إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه بكل الوسائل واجب الحصول على تحسين حظه المادي . إذن يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات ... وبالاختصار: علينا فيما نكتب أن نكافح في سبيل حرية الفرد وفي سبيل الثورة الاشتراكية .

والأدب الاشتراكي في كل حالاته السابقة عليه أن يبقى مستقلاً ، فلا ينحدر إلى هوة الدعاية ، وإلا فقد أثره . ويشهر هنا سارتر حرباً شعواء على كتاب الشيوعية الذين يسخرون الأدب لغايات سياسية محددة يكونون فيها بوقاً لغيرهم ، ويرى في ذلك أن الأدب يصير وسيلة لا غاية ، ويثد نفسه بنفسه ، ويضيع كل تأثير له في الجمهور . ويدعو سارتر هؤلاء الكتاب : « كلاب الحراسة » . وفي الحق يتفق رأيه في ذلك مع رأى ماركس من الناحية النظرية التي فسدت بالتطبيق. ولهذا السبب يرى سارتر أن واجب الكاتب : « أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم من أي مصدر أتت . وبما أنه لا يكون من معنى لما نكتب إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً هو سيطرة الحرية في المستقبل عن طريق الاشتراكية ، فالذي يهمنا أن نبين في كل حالة أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية أو على اضطهاد مادي أو على الأمرين معا . ويرى سارتر أن الجهود الاشتراكية يجب أن تهدف إلى تحقيق ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » ، حيث تتحقق الإرادات الخيرة ، فيصبح الإنسان غاية ، لأنه يمثل الشخصية الإنسانية نفسها وفي سبيل سيطرة « مدينة الغايات » يجب أن يقوم الفكر والفن بتصوير الواقع العيني

بكل ماله وما فيه حتى يفهم موقف المرء منه حق الفهم . وللأدب في ذلك دوران : دور السلبية ، أى الدفاع عن المظلومين وتصوير المظالم ، ثم دور البناء الذى يترأى من وراء هذا التصوير الواقعى فى أقوى صور ضراوته . فليست الاشتراكية — عند سارتر — هى الغاية الأخيرة . يقول سارتر فى نظرنا لا يصبح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيراً آخر : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التى هى تمكين الإنسان من تملك حريته .

ولا يتحقق كل ذلك على أساس النزعة الإنسانية إلا بوعى الفرد الحر ، الذى يرى إلى تحقيق ذاته من خلال وعى الآخرين وبوساطتهم . وفى هذا ينكر سارتر تبعية الفرد للمجتمع تبعية مطلقة تمحو ذاته ، ويرى فى الشيوعية خطراً كبيراً عليها لأنها بمبدئها فى الاستهانة بوعى الفرد مهددة بأن تقضى بذلك على معنى الاشتراكية نفسه .

١. الأسس العامة لفلسفة الأدب الاشتراكي

تقوم اشتراكية الأدب - في جوهرها لدى جميع دعاة الأدب الاشتراكي - على الاعتداد بأن الأدب - كالفن - ظاهرة اجتماعية وأنه تصوير عيني لأحاسيس الكاتب أو الشاعر في علاقته بالطبيعة أو بعصره أو بطبقته الاجتماعية على أساس من الصدق والأصالة .

فالكاتب إنسان يشعر بحاجة ملحة إلى بسط معاني وجوده وتحقيقها في مشروع عيني تصويري ، وهو في هذا يختلف عن العالم أو الفيلسوف ، إذ أن كليهما ينحصر جهده في الأفكار والتجريدات البعيدة من التصوير .

وإذا تتبعنا الأدب في تاريخه الطويل في الآداب العالمية ، وضع لنا أنه على الرغم من أن جوهر الأدب هو التصوير ، فإنه لا يمكن أن يقف هذا التصوير عند عناصر المحساث التلقائية أو البيولوجية المحضة . فالغريزة الجنسية - مثلاً - في معناها الأدبي لم تكن يوماً ما مادة عمل أدبي ناجح ، ولكن هذه الغريزة في دلالتها الإنسانية في صنوف الحب ، والأسرة وارتباطها بالفروسة أحياناً ، وبمحرم الإنسان على الخلود بالتوالد وما إلى ذلك ، كانت مادة لفيض من الإنتاج الأدبي الخصب على مر العصور . وكذلك غريزة الخوف ، إذا ظهرت في كفاح ضد الموت ، ومواجهة المغامرات ، والصمود في المعارك . فالحاسة الجمالية من طبيعة الفن ، على أساس تعرف العالم الخارجي في التصوير وتعرف الإنسان على نفسه من خلال هذا العالم الخارجي . وهذا التعرف مدني بطبيعته ، لأنه ينكر كل الانكار الوقوف عند المحساث التلقائية غير الغنية بمعانيها الإنسانية .

ومن طبيعة الاحساس الجمالي - طبقاً لما قدمنا - أنه يهزل كلما بعد من التحديد ، والتحق بالتجريد ، لأن جوهره التصوير ، ولأنه بالتجريد يقرب من الفلسفة والمعرفة المجردة ، فيفقد روح الإثارة الموحية ، بلجونه إلى الأذهان دون اعتماد على الواقع والعيان .

ودل استقصاء تواريخ الآداب العالمية على أن الإنتاج الفني يسمو فنيا حين لا يقف عند حدود هذا الواقع ، بل حين يصف الوعي به ، ليشف هذا الوعي عن الفرق بين هذا الواقع السائد المسيطر المتحكم وبين حرص المرء على تحقيق ذاته من خلاله وبوساطته

وقديماً تراءى في الآثار الأدبية اليونانية الكبيرة صراع الإنسان ضد عوامل الطبيعة، وضد القدر كما كان سائداً في أساطير اليونان . وقرأ إذا شئت المسرحيات التي ألفت في موضوع أوديبوس ، وأبروميتيوس ، كما تراءى مغزى تصوير هذا الوعي في التنفى بالحلب المحروم ، والإرادة المعوقة ، والعواطف الجائعة .

فالحاسة الجمالية ، إذن ، تنفى وتكمل بالتحديد وبالحلق الفني الذي فيه تجتهد في إغنائها للمعاني الإنسانية ، بمحاولة سيطرة الإنسان على ما ينال من وجوده وينقصه ويحد من سلطانه .

وإذا كان مصدر الأدب — بوصفه فناً جميلاً — هو ذات الفنان الذي يبدأ من الواقع ليعيه وعياً ذا دلالة ذاتية غايتها تملك الوجود والسيطرة عليه ، فإن الإنتاج الأدبي يصبح أكثر أصالة كلما امتدت جذور الوعي في هذا الواقع ، كى يدل على موقفه منه ، وكفاحه ضده .

فلا يمكن أن يمارس النشاط الجمالي إلا من خلال هذه الحدود التي يريد الكاتب الانطلاق منها ، بوصفها خصائص مميزة لإدراكه ، ومعالم محددة لموقفه ومادة عينية تراءى منها مثاليته التي يقصد إلى تحقيقها دون أن يصرح بها . فذاتية الفنان إنسانية في مصدرها ، وموضوعية في مغزاها .

ولكن إذا كان الأدب كله ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى ذلك أن الأدب كله كان ذا « نزعة إنسانية » في معناها الإيجابي وشتان بين الأمرين ، فقد يعبر الأدب عن الهرب من الواقع في زهد للحياة أو في صوفية سلبية ، أو يجارى إدراكاً سائداً لطبقة مميزة ، أو يصف البؤس على أنه من طبيعة الأشياء بالنسبة لفئة خاصة في المجتمع يراها الكاتب وهو خارج عنها .

فليس في التصوير الفني — من حيث هو — ضمان للنزعة الإنسانية التي تلازم كمال الوعي ، إذ أن هذا الكمال مرتبط بسداد التفكير . والفنان يهتم بالإثارة أكثر مما يهتم بصواب التفكير ، وبالروية أكثر مما يهتم بالحجة ، وبالإقناع العاطفي أكثر مما يهتم بالإقناع والمنطقي . وهنا لابد من توجيه لهذا الوعي . وهو توجيه لا ينال من حرية الكاتب أو الفنان ، بل هو تعميق لهذه الحرية ، بحيث تعى الواقع وعياً رشيداً ، وتقتنع به ، قبل أن تفكر في تصويره تصويراً جمالياً .

وهنا كذلك لابد أن نرجع إلى طبيعة الفن في توجيه هذا الوعي وتحديدده . وقد سبق أن قررنا أن كل عمل أدبي ذو دلالة إنسانية . فليس المضمون في العمل الأدبي خارجاً عن طبيعة هذا العمل . وكل فنان كبير ، وكل كاتب عظيم قد اقترح كلاهما — في صورة غير صريحة — صورة جديدة للإنسان أو للمجتمع أو للطبيعة ، حين بدأ من واقعه وعبر عنه صادقاً عن وعي به . وإذا كان جوهر الأدب هو تصوير الواقع على حسب إحساس الكاتب به بغية التغلب على مافيه من عوائق ، فالموضوع الكبير للأدب هو « استلاب » الإنسان في الكون .

وهذا « الاستلاب » الذي لا يخلو من تصويره عمل أدبي ، يجعل المرء في صراع مع الطبيعة ، أو مع المجتمع ، وما يسوده من تقاليد ونظم . وقد يبدو تصوير هذا الاستلاب ذاتياً محضاً في تصوير الحب المعوق مثلاً ، ولكن إذا تعمق الكاتب في تصويره للحب نفسه ، فإنه سينفذ في صميم بنية المجتمع وتراءى من خلال تصويره دعوته إلى تغيير هذه البنية قليلاً أو كثيراً على حسب وضعه فيه ، وكثيراً ما بدت الدعوة إلى التغيير ضمنية في شكوى اغتراب الشاعر العربي في مجتمعه ، واستلابه حقه بوصفه إنساناً ذا مواهب مهضومة . خذ مثلاً صبيحة أبي العلاء :

أولو الفضل في أوطانهم غرباء تشذ وتناهى عنهم القرباء

. ونظيرها قول شاعر حديث يصف اغتراب النبوغ :

من لساو بالأهل يشكو اغترابه	سُم العيش عذبه وعذابه
ود لو تطفئ المنون وميضاً	من حياة يريقها خلابه
بات بالليل يعقد الأمل الضخ	م ، فلما بدا الضياء أذابه
كل يوم له أمانى تفنى	ورجاء تلوى الليالى شبابه
أكثر الإنس لا تحس لديه	من صفات الإنسان إلا إهابه
حامل في أديمه نفس عجماء	وفي الشكل مشبه آرابه

وما يفيض به الشعر العربي من أمثال هذه الشكوى من اغتراب الشاعر في مجتمعه ، وكلها ذات دلالة ضمنية على دعوة الشاعر إلى تغيير بنية المجتمع ، وفيها شعور عميق

بأن ذلك المجتمع مريض ، ومعايره معوجة زائفة . ولكن هؤلاء الشعراء لم يكن ليرق وعيهم إلى دعوة ثائرة تقصد إلى تغيير بنية المجتمع من أساسه ، بل كانوا غالبا ما يرون أن ذلك الشر من طبيعة المجتمع ، يتعرض له المرء لمعاناته ، ومرادة النفس عليه ، لأن الطبقات الاجتماعية في إدراكهم ثابتة لا تقبل تغيرا . وإذا شئت دليلا على ذلك فاستمع إلى قول شاعرنا شوقي مخاطب فكتور هوجو :

الحال باقية كما صورتها من عهد آدم ، ما بها تغير
فن القوى على الضعيف إمارة ومن الغنى على الفقير أمير
وكذلك هذه الأبيات :

أمر كما تدرى ودنيا بحالها ودهر رخي تارة وعسير
وأحوال خلق غابر متجدد تشابه فيها أول وأخير
تمر سراعاً في الحياة كأنها ملاعب لا ترخي لمن ستور
وقام مقام الفرد في كل أمة على الحكم جمع يستبد غفير
وحور قول الناس : مولى وعبد إلى قولهم : مستأجر وأجير

فالشاعر يرى المجتمعات من خلال نظم ثابتة كل الثبات ، طابعها كلها الظلم ، ويتشابه فيها نظام حكم الفرد بنظام حكم الشعب ، كم يتشابه الأرقاء بالأجراء . ولا شك أن هذا التصوير مستند إلى الواقع ولكن يشوبه نقص الإدراك أو نقص الوعي ، مما صبغ التصوير بصبغة الاستسلام الذي يشف عن مخطط البائس .

على أن النقص في مثل هذا الوعي واضح لكل من له إلمام بتاريخ الإنسانية ، وكفاحها السياسي في نظم الحكم ، وكفاحها الاجتماعي في القضاء على طغیان الطبقات بعضها على بعض ، وكفاحها الديني ضد رجال الدين وطغیان العقائد الفاسدة ، مما لا سبيل إلى ضرب الأمثلة عليه وعلى دلالاته المختلفة في الآثار الأدبية العالمية . فإذا طالبنا باسم الاشتراكية نضج وعي الكاتب ، وصدقه في تصوير هذا « الاستلاب » في أدبه ، فإننا لانضاد طبيعة الأدب في شيء ، بل نساير الإنتاج الأدبي الناضج في الآداب العالمية كلها . فالأعمال الأدبية الخالدة هي التي شفت عن وعي عصرها وارتبطت به فعلى الرغم من أن شكسبير لم يكن على وعي برسالة الأدب كما تدعو إليها الواقعية الاشتراكية فإن عنصر الحياة الخالدة في أدبه يرجع إلى إرساخ جذور أعماله الأدبية في وعي عصره .

فلوحات الشاعر النابضة بالحياة الفنية تبين عن الشخصيات المتحللة في عالم الإقطاع ، وعن الجهود الشعبية وراء هذا التحلل ، في ملوكة المتسولين ، وفي عبيد المال بلا شفقة . وفي عظمائه المسفين المتبجحين . وقد أضفى شكسبير بذلك كله حركة حيوية على عصور وحرك عوالم ، وشف عن صنوف من الصراع والكفاح ، صور ناس العصر في آلامهم ومسراتهم وجرائمهم وفضائلهم وإسفافهم وعظمتهم وكذلك كان « جوته » في نزعة الإنسانية ، واحتفائه بالعمل وأنه أساس إغناء الحيوية والإدراك ، وتشهيره بسلطان رأس المال ، وكشفه عن يؤس عصره ، ومحاولته الهرب منه والتمرد عليه . وهذا هو الجانب المضى الباقي الأثر في إنتاجه . وفيه يتجاوب تجاوباً تاماً مع عصره في آماله ومطامحه .

وإذا كانت هذه النزعة الإنسانية متحققة في عيون الأعمال الأدبية لدى كبار الكتاب العالمين ولكن عن غير وعى ، فقد آن أن نجعلها واعية واضحة لدى الكتاب جميعاً ، عن طريق تربية هذا الوعي الإنساني وقيادته ، وتنقيفه ، دون تحكم فيه أو حجر عليه أو تقييد له . فلو اعتدنا بالأدب على أنه الوعي الإنساني لخروج الانسان من قيود « الاستلاب » ، فإن النقد بدوره هو وعى الأدب . وظيفة هذا الوعي النقدي أن ينمى العناصر الفنية الناضجة ، ويقضى على عناصر التخلف المعوقة في الفن . والعناصر المعوقة للفن جميعها مصدرها عدم الوعي الإنساني الكامل لدى الكتاب . والفن تصوير ، وهو في هذا يغاير المعرفة والإدراك في ذاتها ، ولكن ليس يعنى ذلك أن الفن والمعرفة مفترقان لا يجتمعان . ففي الفن تعرف عن طريق التصوير ، تعرف على الطبيعة والمجتمع للتغلب على مظاهر « استلاب » الانسان . ومن ثم يتيسر تفسير الأعمال الفنية الكبيرة . فأمفيلوس شاعر اليونان الكبير عارض القدر بالعدالة ، وسرفانتس عارض مثالية عالم العصور الوسطى الرتيب ، بعالم الشعب وإدراكاته الواقعية في قصته الخالدة « دون كيخوته » . فعلاقة المعرفة بالإنتاج الأدبي كعلاقة الفكرة بالموجود فهي شطره الآخر . وفيه يقترن الجمال بالمعرفة . ولاوجود للجمال مجرداً من المدلول ، لأن الجمال جملة اعتبارات اجتماعية مدنية ، تشف دائماً عن الدلالات الإنسانية ، وتريد الاشتراكية أن تكون هذه الدلالات ذات نزعة إنسانية بتربية الوعي الإنساني وتعميقه . ومن قبل قد اشترط « اميل زولا » أن يكون الكاتب على وعى تام بجميع مقالاته العلوم الإنسانية في

الموضوع الذى يعالجه . ويوجب الماركسيون على الكاتب أن يكون على وعى بالعلوم الاقتصادية والسياسية ليعيش فى عصره ، ويشارك بأدبه فى الصراع الاجتماعى . ويحتم الوجوديون أن يعرف الكاتب ظاهرة الوجود ، وأن الوجود للموجود لا يتحقق إلا مع الآخرين وبوساطتهم وبعبارة أخرى كل موجود يتحقق وجوده فى « موقف » . فلا وجود تاريخى للأدب للأدب ، أو الفن للفن ، إذ فى ذلك فصل بين الأدب وروحه ، ومعنى ذلك أن يصير الأدب جثة هامدة .

وقد وضح مما سبق أن الأدب شكل ومضمون مختلطان لا يتميز أحدهما عن الآخر فى الخلق الفنى . وفيها لا يتجاوز الفن نطاق الحقيقة وفيها يجب أن يغوص الفنان فى واقعه ليتجاوزه . فالشكل هو الجهد الفنى لعرض المضمون عن حرية . ويقصد بالحرية هنا الوعى بالضرورة ، أو بالموقف ، وسيطرة المرء على هذه الضرورة أو هذا الموقف . والواقع والوقوف عليه أساس للخلق الفنى ، أى للشكل والمضمون معاً . فلا قيمة فنية للأفكار والصور المثالية ، المعلقة فى الهواء ، غير الغائصة فى صميم الموقف . فالاعتداد بالواقع - لا بالفكرة المجردة - أساس لاكتمال الخلق الفنى من الناحية الجمالية ، هذا الواقع فى ضراوته وتوعده وكثافته ، ليتغلب الإنسان على استلابه فيه ، ومن خلاله . ولا قيمة للواقع بدون وعى به كما أنه لا قيمة لوعى مجرد لا يبدأ من للواقع . فالإحساس الأليم بالفرق بين الواقع فى ذاته والوعى المستلب هو . فالموت والبطالة والبولس والجوع ، والحرمان ، وكل مظاهر « الاستلاب » لبست مجرد أفكار ، بل هى حقائق يعيشها الناس ، فى فترات محددة من التاريخ ، وهى لا تتطلب تفكيراً فحسب ، بل تتطلب عملاً . وتصويرها فى صدق وأصالة ووعى ناضج هو فى ذاته « عمل » . ولهذا يسمى دعاة الاشتراكية جميعاً أدبهم أدب « عمل » .

ولم يعد يكفى الكاتب أن يحيا حياة المستهلك فى مجتمع مكافئ ، وأن يكون عالة فى عصر النشاط والعقل حين يدل تاريخ أسلافه فى الآداب العالمية على أنهم كانوا فى طليعة الثائرين لتصوير المجتمع البائس ، وشقاء هذا الضمير لزاء كل ما يهدد الإنسانية بالاستلاب ، أى استغلال الانسان بالطبيعة أو بأخيه الإنسان .

ومبنى العمل الأدبى على الصورة الأدبية. وفى هذه الصورة يتوحد الشكل والمضمون

ولذلك لابد من عزل عناصرها - نظرياً - لتفهم عملية الخلق الفني . فيبدأ الكاتب أو الشاعر عن مضمون واقعي مادته شئون الحياة الحارية ولكن على أن يغني هذا المضمون بإحركات الوعي الذاتي ، المحيط بمعاناة المدنية ، كى يتاح له صيانتها بمواد التصوير التى هى فى الأدب : الكلمات والجمل والعبارات ، بما تطيقه إمكانيات لغته ، وتقاليدها الدلالية ، وذوقها الجمالى الموروث والمكتسب . فلا تصبح الكلمات مجرد أصوات وموسيقا وإيقاع معزولة بل تكشف فى مجموع العمل الأدبي على مجرد الدلالة على الأمور الواقعية ، بل يغنى من ناحية التصوير بمعان إنسانية ونفسية تثار عن طريق الشعور والفكر . ويتم الوقوف على هذه المعاني التصويرية فى حركة القراءة والوقوف عند الكلمات ودلالاتها الجمالية قضاء على روح العمل الأدبي ، كما أن الوقوف على المدلول مجرداً من التصوير خروج عن مجال الأدب .

والوعي الفني مصدره ذات الكاتب . وهذه الذاتية غنية فى تراسلها مع مشاعر لآخرين وقضاياهم . ويجب أن تترأى فى العمل الأدبي فى صورة آراء وأفكار ومشاعر مبررة من داخل العمل الأدبي نفسه . فعلى أنه لا حيدة الفن ، لأن الكاتب يتخلو ضعاً معيناً فى تصويره من عصره ، لابد مع ذلك أن يكون التصوير نفسه هو الذى يدل على موقفه .

والتصريح يقضى على واقعية العمل الفني ويجعله مثالياً مباشرة . « تملأ القصة ذات الوجهة الاشتراكية رسالتها على نحو كامل ، إذا قضت - بطريق التصوير الأمين للعلاقات الواقعية - على الأوهام المعهودة المتعلقة بطبيعة هذه العلاقات ، فدفعت إلى الارتباط فى النظم الفاسدة ، حتى لو لم يبين المؤلف حلاً مباشراً لها فى قصته .

ومهمة القارئ استنتاج وجهة العمل الأدبي . من خلال الموقف والحدث فى ذاتهما ، دون أن يصرح الكاتب ودون أن يقدم حلاً محددًا لأنواع الصراع الاجتماعية التى يصفها . ويجب أن ينبثق العمل الأدبي من واقع المجتمع ، ويستمد جوهره من الحياة ، ولكن لا يصح أن يفرض نفسه على الحياة أو على الواقع ، كما لا يصح أن يستمد قيمته من شئ آخر سوى نفسه . فاذا تعلق الكاتب بمذهب فكري حين تعوزه الموهبة ، فأراد أن يجعل لعمله الأدبي قيمة يستمدّها من خارج نطاقه ، فإن عمله الأدبي يرد كثيفاً فنياً فلا يكون مرآة الحقيقة ، ويتردى به فى مهواة الدعاية ، ويضيع جوهر الأدب ، لأن الأدب نفسه فى هذه الحالة هو الذى يقع فى هوة «الاستلاب» .

نقطة البدء في الخلق ذاتية . وغناء هذه الذاتية يقتضى ألا يقف الكاتب عند الغرائز التلقائية المباشرة كما أسلفنا ، بل لابد أن يتحدث عنها بوصفه إنسانا ، أى يتعالى بها عن طريق غير مباشر ، فيدع تصويره يشف عنها كالمرآة تشف عن الحقيقة ، ولا يصبح أن تكون هذه العواطف المصورة فردية محضة ، كالفرقة والقسوة والاحتقار لأنها عواطف تدعو إلى العزلة ، ويقتضى تصويرها أن تفرض على الآخرين من خارج نطاق حريتهم ، ثم لأنها تنمى عزلة القراء ، وتجعل جمهور الكاتب غير متماسك ، وغير عضوى ، إذ أنه سيصير جملة أفراد معزولين بالقراء . ومضمون الأدب انفعالى ذاتى في نشأته ، ولكنه إيجابى اجتماعى في التوجيه بدعوته . وموضوع العمل الأدبى لا يكتسب غزارة وجوده الفنى من تعدد الوصف وطوله ، ولكن من تعدد العلاقات الإنسانية وتعقدها وعمقها فلكى يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف الترام فى بئياته عن طريق العمل . . وبعبارة أخرى كلما كان القارئ أكثر توقانا إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية .

وقد كان كثير من الكتاب - قبل الاشتراكية - يترأى في تصويرهم القصد إلى تحوير العالم الذى يعيشون فيه ، وتهذيبه ، مع المحافظة على بنيته . وكانت هذه حال « فلوير » الكاتب الفرنسى الذى طالما سخط على البرجوازيين في أدبه ، ولكنه كان يدافع عنهم ضد العمال ، في وقت كانت فيه البرجوازية طاغية ، منحلة ، كما تراءى كذلك من تصويره نفسه . ويمكن أن يعد من هؤلاء شاعرنا شوقي ، فقد كان يدعو إلى الإصلاح عن طريق التطور ، وحكم الشعب نفسه بنفسه ، ولكن في إطار ثابت من النظام المستقر مطبقاته ونظمه كما ألفها . فكان أبعد ما يكون من الأدب الثورى الذى تقصد إليه الاشتراكية .

ذلك أن الاشتراكية لا تقصد إلى تحوير سطحي في نظام المجتمع ، ولكنها تقصد إلى تغيير بنيته من أساسها ، بإصلاح ثورى جوهرى للنظام الاقتصادى والسياسى والاجتماعى جملة . ومعيار هذه الثورة الأدبية إنسانى ، عماده ملاحظة الواقع في صدق ، مع فضج الوعى ، وموضوعية التصوير .

وهذه أمور أوجزنا فيها القول ويضاف إليها معيار آخر إنسانى أيضا هو ملاحظة الفرق ما بين الثورة والتمرد ، فالتمرد ذاتى فردى ، ينفرد الكاتب به دون جهود نظرائه ،

ولكن الثورة الاشتراكية في الجهود الانسانية مع النظراء من الطبقة الاجتماعية أو الأمة أو الانسانية جمعاء . ولا محل في كل ذلك لاستقلال الفكر عن العمل . فالأدب الاشتراكي تفكير في صور فنية يتمخض عن عمل إيجابي من خلال وعي الكاتب بموقفه وعيا إنسانيا ثائرا يشترك فيه مع نظرائه . وهذا قدر مشترك بين واقعية الشرق الاشتراكية واشتراكية الغرب . . فبينما يقيم أولئك دعوتهم على نظام الطبقات والبنية الدنيا بانعكاساتها في البنية العليا للمجتمع ، يقيم « سارتر » دعوته الاشتراكية على وعي الكاتب بجمهوره ، وتوحيده مع هذا الوعي في أدبه . وتصويره الواقع من خلاله لتجاوز هذا الواقع إلى غاية إنسانية ثائرة . ويحلل في ذلك منطقي الأدب بما يكشف عن هذا الوعي الانساني من خلال العصور التاريخية للأدب ، مما لا سبيل لنا هنا الآن إلى بسطه . ويتفق الفريقان كذلك في أن الموقف التاريخي هو أساس هذا الوعي ، وأساس تحديده . كما أنه لا يجدي في هذا التحديد نظريات تتحجر بالزمن ، فتلائم حالة دون حالة ولا يصح أن يبدأ الكاتب بمعطيات مذهبيه سابقة تقضي على أمثاله وحرية في أدبه . فأساس الأدب الاشتراكي عند دعائه جميعا — هو حرية الكاتب في نطاق وعيه هو ، بعد غناء هذا الوعي بالمعاني الانسانية والثقافية ، والاحاطة بما تمخضت عنه عصور كفاح الانسان في سبيل التغلب على جميع مظاهر « الاستلاب » الاجتماعية .

والأدب — كالفن — ظاهرة اجتماعية . وهو في الاشتراكية نشاط إنساني وعمل . وهو استجابة لوعي الجمهور وذوقه في قلبه ومضمونه . وفيه يتمثل قيام الكاتب بمشروع إنساني يحقق به ذاته في جمهور عامل . ولا شك أن مطالب الجمهور المحددة بفترة تاريخية تستلزم خصائص جوهرية في المضمون . وقد يستدعي هذا المضمون تغيرا في قالب الفن الأدبي نفسه . ويكفي أن نذكر مثلا رواج القصة في الآداب العالمية منذ عصور التصنيع وكثرة جمهور العمال ، فنافست القصة الشعر الغنائي ، وتغلبت عليه ، مع ما استدعته سعة الجمهور في العدد والثقافة من تحويل في قالب القصة الفني . وقد اقتضى هذا التقدم الاجتماعي أن يصير الوصف في القصة الحديثة جزءا من الحدث ، لا مفصولا عنه ، وأن يكون أهم الجوانب الفنية وصف الموقف الانساني بما يكشف عن العلاقات الانسانية وتعقدها ، وغزارتها ووفرة معانيها ، لا تتبع حياة بطل ، أو تحليله تحليلًا نفسيا . كما اقتضى هذا التقدم المدني كذلك تجديدًا في الصورة الأدبية وطرقها ،

ووحدة الموضوع العضوية ، وحدة يراعى فيها وحدة الجمهور العضوية . كل هذه مسائل فنية محضة استلزمها التجديد في المضمون الأدبي . ومع أننا لانستطيع شرح كل أمر من هذه الأمور الفنية للقارئ في حدود هذه الدراسة ، فإننا نستطيع أن نستنتج موقنين أن الخلق الفنى - فى الأدب الاشتراكى - استجابة لمطالب الجمهور الانسانية الواعية ، من ناحية قيادة وعيه لامن جهة مجاراته فى أخطائه ، وذلك للقضاء معه على كل مظاهر « استلابه » . وهذا الخلق الفنى ذو وحدة لا تتجزأ من مضمون وشكل ، نفرق بينهما فى النقد لتوكيد أن الفن مظهر نشاط اجتماعى فى المجتمع الاشتراكى ، شأنه شأن مظاهر النشاط الأخرى مع فارق واحد هو أنه مظهر نشاط عملى من خلال المتعة الفنية . وهذه المتعة متعالية ، نفرق بينها وبين اللذة الحسية المحضة ، ولهذا لا نعد من الفن الطهى ، أو العطور مثلا . ويقضى التعالى بهذه المتعة الفنية أن نعنى بالوعى الانسانى وموضوعية التصوير للغاية المتعالية الحرة من جانب الكاتب الاشتراكى الثائر . فالجمال فى العمل الأدبى مقترن بالمقصد الخير الكريم النافع ، ولكنه غير نفعى ، أى أن نفعه ليس مباشرا ، كنفع الآلات والمعادن والحاجات المادية وليس تجريديا كالعلوم والأفكار . لأنه لا يدرك إلا من خلال الجمال الفنى فى القالب الذى يقتضيه فى صدوره عن حرية ووعى إنسانى ، وتوجيه إلى جمهور عضوى . . وهذا الجمهور يستشير الكاتب ويتوقع استجابة الكاتب لحاجته ، والعمل الأدبى إنتاج يخلق جمهورا قادرا على تلذذ الجمال فى المضمون الانسانى الذى ينشده . ولا يخلق الإنتاج الفنى متعة للقراء فحسب ، ولكنه يُتحف القراء بهذه المتعة بتغذية معانيهم الانسانية .

والأدب الاشتراكى دعوة تتضمن مذهبا فكريا ، أساسه الموقف التاريخى لا الفردى ولا يصبح أن يتحدد هذا المذهب سلفا ، بقواعد خاصة تفرض على الأدب من خارجه ، إذ أن أساسه ملاحظة الواقع ، وإغناء هذا الواقع من خلال الادراكات الانسانية فى أسلوب محكم يتلائم مع هذه الادراكات ويتوحد معها ، حتى نصير صورا فنية ممتعة نافعة ، إنسانية فى نفعها ، مصدرها هو الموضوعية فى التصوير ، ووفرة الصلات الانسانية التى بها يتحدد الموقف ويغزر معناه ، وغايتها محصورة فى الاشتراكية ، أى القضاء على كل مظاهر استغلال الانسان بالانسان ، وهذا هو « الاستلاب » الذى نحددنا عنه سلفا .

والهدف الموضوعى الذى يترأى من خلال التصوير الموضوعى هو سيطرة الحرية فى المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية . وهذا هو ما يجمع بين أفراد القراء ، فيخلق منهم جمهورا عضويا . يقول سارتر : « وبالاختصار » علينا فيما نكتب أن نكافح فى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالبا ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما : وإنما واجبتنا ألا نمل الجهد فى إظهار أن كلا منهما يستازم الآخر » .

النفس الانسانية في أدب الجاحظ

لسامى الكيالى

شخصية الجاحظ من أغنى الشخصيات العربية القديمة ، وأكثرها تنوعا ، وأرحبها أفقا ، وأصعبها فهما . يخيّل لمن يقروّه لأول وهلة أن فهمه يسير ، ولكن الذى يدقق النظر فى فنه ومنهجه ، وإشاراتة الفكرية والتاريخية ، والثقافية ، يوقن أنه فى شبه متاهات تستعصى على من يقف عند ظواهر التعبير ، ومما يزيد المسألة تعقيدا أن الجاحظ ليس له منهج فى عرض أفكاره ، وآرائه الفلسفية ، بل يستطرد أنواعا من الاستطراد ، وكان معاصروه يتلوقون مثل هذا الاستطراد . ولعل هذا المفكر الكبير كان يقصد من ورائه أحيانا إلى غايات اجتماعية لا يريد الآن أن نتجاوز بها مجال الحدس ، غير أن من المقطوع به أن هذا الرجل الساخر العميق فى مخبريته ، جمع إلى قوة التصوير عمق الفكرة ، وكان فكره نسيجا دقيقا متداخلا الخيوط ، قد يعز على الدارس تمييزها .

وذلك مادفعنى إلى قراءة الكتاب موضوع الحديث . وليست هذه أول مرة أعلق فيها على كتاب صغير فى موضوع كبير . فلا يعد الكتاب صغيرا بحجمه ، بل بضآلة مايسهم به فى تكوين العقلية العربية التى يتصدى الكتاب لتنويرها فى موضوعه . وقد حملنى عنوان الكتاب على أن أعتقد أن المؤلف قصر بحثه على جانب من جوانب دراسة الجاحظ ، هو أصالته فى تصوير النفس الانسانية ، وطرقه الفنية فى ذلك التصوير ، ثم توضيح ماأغنى به الجاحظ الأدب العربى فى هذا المجال . وسرعان ماخاب ظنى بعد قراءتى للكتاب ، فهأنذا أتحدث عنه ، وأثير بمناسبته مسائل تتصل بأزمة الدراسات الأدبية ، وتبسيط الموضوعات الكبيرة التى تهدف إلى نشر وعى ثقافى فى الجمهور .

والكتاب عرض موجز لحياة الجاحظ ، فى خلاله يورد المؤلف أحكاما عامة على أدب الجاحظ ، ويسرد مؤلفاته ، معلقا عليها تعليقات مقتضبة ، ويورد بعض نصوص لمؤلفها ، لم يحدد مكانها من كتب الجاحظ إلا فى ثلاثة مواضع لا ندرى لماذا نخصها بالذكر ، ولا بشرح القرائن التى وردت فيها النصوص . وبعد ذلك يتم المؤلف الكتاب بقطع مختارة من الجاحظ لم يشر إلى مصادرها كذلك ، ولم يذكر منهجه فى اختيارها ، واكتفى بذكر عناوانات لها ، لم يراع فيها الدقة فى أكثر الأحيان .

وهذه المناسبة نذكر أن تبسيط الموضوعات ، والإيجاز فيها ، بمعالجتها في حين صغير ، ليست من الأمور السهلة ، بل هي تتطلب أولاً من المؤلف أن يكون على علم بدقائق موضوعه قبل أن يبدأ في الكتابة ، حتى يتاح له أن يرد دقائق التفاصيل إلى أصول عامة ، وأن يرجع الأجزاء إلى الكل ، وأن يخلق فوق موضوعه تحليل النافذ البصير ، حتى لا تغيب عنه أهم قضايا الموضوع التجميعية التي لا سبيل لها إلا بالتحليل. وإذا فقد التبسيط هذه المقومات صار اقتضاباً ، وصار إلى الخواطر المتناثرة أقرب منه إلى البحث المنهجي ، ولا يتيسر ذلك إلا للمتخصصين — أقصد المحيطين علماً بموضوعهم لا الحاصلين على درجات تقليدية — فهم وحدهم الذين يعرفون كيف يلقون أضواء على أمهات المسائل التي هي مفاتيح ، وكيف يفيدون من تحليل النصوص في الوصول إلى الأسس الجوهرية ، فلا يلهيهم العرض عن الجوهر . ولهذا يعد بمهمة التبسيط في الحركات الثقافية العالمية إلى المتخصصين ، أي الذين يوثقون بتمكنهم من موضوع الدراسة .

وفي رأينا أن مفتاح شخصية الجاحظ هو نزعة الإنسانية ، وهي أهم ما يتميز به الجاحظ ، كما تكشف عن ذلك ثقافته ، وآراؤه التي لا تتاح إلا لمن أحاط بثقافة عصره ، سواء منها العربي وغير العربي . وكان يستطيع الأستاذ المؤلف أن يتهدى إلى ذلك من خلال النصوص التي أوردها في آخر كتابه ، واكتفى بذكرها ، دون إفادة منها في توجيهنا للدراسة الجاحظ ، توجيهاً مشرراً ، بل إن الجانب الدراسي في الكتاب قد يفضلنا في فهم أنخص خصائص الجاحظ ، وتورد من النصوص التي كان على المؤلف أن يتهدى بها فيما قلنا مثلاً قول الجاحظ : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسناً ، وبعضها ما انتقص شيئاً . ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك العجز الذي هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم ونظمهم وحكمهم وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها . . . » .

وكذلك قول الجاحظ : « والإنسان فصيح ، وإن عبر عن نفسه بالفارسية ، أو بالهندية أو بالرومية . . . وليس العربي أسوأ فهماً لطبيعة الرومي ، من الرومي لبيان لسان العربي ، فكل إنسان من هذا الوجه يقال له فصيح » .

فإذا أضفنا إلى النصين السابقين هذا النص : « إذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الأول للآخر شيئاً ، فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » ، أفدنا أن الجاحظ يسير في ثقافته على مبدئين عامين ، أولهما الاستفادة من جميع مظان الاستفادة ، في التراث القوي وغيره ، نشداناً للكمال الفكري والإنساني ، ثانيهما أنه يتخذ من هذه الموارد الثقافية الكبيرة سبيلاً لإظهار أصالته ، وإضافة جديد إلى ثقافة قومه وإلى الثقافة الإنسانية ، فمع حرصه الرشيد على تغذية نهمه الفكري من آراء الآخرين ، لا يتخذ ذلك الحرص سوى وسائل تنمية لإمكاناته ، فهو لا يقول مع الآخرين : كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، ولكنه يرى المثل الأعلى في المستقبل المنشود بالجهد والصبر وصدق النية والعزيمة . وقد كانت هاتان الناحيتان هما دعائمي التجديد والأصالة المتمرين في عصور النهضة . ثم أنهما آتيان على النهم الفكري وسعة الأفق ، مما اتسم به أسلافنا الراشدون الذين حرصوا على الاستفادة من الحضارات قبلهم ، وأضافوا إليها كثيراً ، سيراً على سنة الأمم الناهضة .

والتوجيه العام لدراسة الجاحظ على هذا النحو ، مع بيان نواحي أصالته ، هو ما يفيدنا في عقليتنا وتفكيرنا ، بدلاً من الاعتماد — كما فعل المؤلف — على الآراء المزعمية للجاحظ ، مما صدر به كتابه .

ومما توجهه الدقة في دراسة الجاحظ التفريق بين ما يقوله لإرضاء ومسيرة لما هو سائد ، نزولاً منه عند المواضع ، وما يقوله دعابة وفكاهة ، أو استهتاراً وسخرية ، أو تقية ، ثم ما يقوله في مجال البحث والدرس والتحصيل . ولا يتطلب ذلك مجالا في عدد الصفحات ، بقدر ما يتطلب من تعمق ، ودقة نظر ، ووقوف على قرائن النصوص التي قيلت فيها . ومن التسرع الذي يفضي إلى الزلل استخلاص نتائج من نصوص الجاحظ كلها على سواء ، والاعتماد عليها بدون تفريق .

وليس ما نقوله في اتخاذ الحيلة أمام نصوص الجاحظ لفهمها حق الفهم بدعا من القول ، فهو المنهج المقرر بخاصة في دراسة كبار الكتاب ، وهو أوجب ما يكون في دراسة الجاحظ لما له من منهج وطريقة فريدين ، ثم لأحوال عصره الفكرية المعقدة كل التعقيد .

وقد تحدث المؤلف عن النماذج البشرية عند الجاحظ ، ولكنه وصفها بأنها أكثر من أن تحصى ، ونقول له : إنه ليس هم الدارس لإحصاؤها ، بقدر ما يهمه شرح خصائصها الفنية ، ومغزاها الإجتماعي ، وأصالة المؤلف فيها جملة ، وهذا ما لم يفعله المؤلف وهو مجال خصص لـ أن المؤلف درسها عن قرب واستقصى خصائصها الجزئية ، ليرجعها في كتابه الصغير إلى أسس عامة فنية وفكرية ، بدلا مما فعله من إيراد شواهد من النصوص مع تعليق هو أحكام مطلقة بدون شرح وتعليل ، والأحكام في النقد لا وزن لها . وإنما القيمة كل القيمة في تعليل هذه الأحكام بمعايير فنية موضوعية . ومن باب الفروض الاستطردادية غير المحدية في شئ ، أن يعقب الكاتب على ذكر شواهد في وصف الجاحظ للنموذج البشري لكاتب من كتاب الديوان بقوله (ص ٣٦) : « هذه النماذج البشرية كثيرة عند الجاحظ ، ولو صبا في تمثيلات لكان لنا منها ، كما قلت ، ثروة في الأدب المسرحي لا تقل عما تركه الأغارقة » . وقوله كذلك في نفس المعنى (ص ٣٢) : « ولو حاول الجاحظ هذا الفن لما قل عن سوفوكليس وأرسطوفان وغيرهما من أبطال التمثيلات عند الأغارقة » .

وهذا خلط — في نظرنا — بين الأجناس الأدبية ، لا يغنى ، ولو كان المؤلف أوجز في بضعة أسطر الخصائص الموضوعية لفن الصورة عند الجاحظ ، لأفاد قارئه ، بدلا من هذه الفروض الحالة ، وكان عليه أن يجعل القول في أسس فن الصورة بعامة وله بعد ذلك أن يقرن أصالة الجاحظ فيها بأصالة أمثال « تيوفراست » عند اليونان ، أو (لارويير) عند الفرنسيين لأن جنس فن الصورة واحد في هذه الحالات ، فيكون ذكرها مجدياً للتوجيه العام .

ومما ننبه إليه كذلك من أخطاء عامة ، تقريب المؤلف لنظرية التطور عند داروين بما يورده الجاحظ من تقارب الأجناس الحيوانية في صفاتها العامة ، فهذه نظرية خاصة لا تتصل بالتطور في شئ ، وكانت شائعة في المجتمعات الإسلامية ، ومن خير من شرحها إخوان الصفاء في رسائلهم ، وقد لقيت رواجاً في الأدب العربي والآداب الإسلامية معاً . على أن استشهاد المؤلف لذلك بالنص الذي أورده ص ٤٢ — ٤٣ معكوس القصد ، وبدلا من أن يشير المؤلف إلى حاسة الجاحظ المدنية والاجتماعية ، وأصالته الفكرية ، كما يمكن أن تستنتج حتى من النصوص التي أوردها وحدها ،

يعقب بهذا التعقيب على النماذج البشرية عند الجاحظ (ص ٤٠) « وفي جميع صور الجاحظ ونماذجه البشرية ، نرى الإنسان على حقيقته ، فهو إلى هزئه وسخريته ، رسم فضائل من يعرض لهم ، فتجىء الصورة متناسقة الألوان على أروع ما تكون صور الكثير من الآدميين » ، وليس ذكر الجاحظ للفضائل بمناسبة هجائه في (رسالة الترييح والتدوير) إلا صورة أخرى من السخرية في ناحيتها الاجتماعية ، لم يقصد فيه الجاحظ إلى رسم فضائل حقيقية ، تصوير بها الصورة متناسقة ، كما يزعمها المؤلف .

وبعد ، فهذا الكتاب مثال التبسيط الذي ضل هدفه ، وإنما تحدثنا عنه لنبه إلى خطورة الدراسة التجميعية ، وصعوبتها ، وواجبنا حيالها . وهذا أمر ألزم ما يكون لنا ونحن بسبيل نشر الوعي الثقافي تدعياً لهضتنا الفكرية المعاصرة .

مديحة « مجموعة قصص

عباس خضر

في مقدمة هذه المجموعة القصصية يعترف المؤلف أنه قد لحظ وجوه ضعف في مجموعة قصصه القصيرة الأولى التي عنوانها : الست عليه . وأنه تحاشى وجوه الضعف هذه جهد طاقته في هذه المجموعة . ومع اعترافنا بتقديم الكاتب ونضج فنه في مجموعة قصصه الجديدة ، نشيد بحرصه على نشدان الكمال في فنه ، ونرى ذلك ميزة نادرة ولكنها ليست غريبة من كاتب مارس النقد وولع به قبل أن يبدأ في خلقه الفني القصصي .

وهو يتحدث في مقدمة قصصه هذه بوصفه ناقدًا واعيًا دقيق التعبير عما يقصد إلى الإفصاح عنه ، قائلا :

(وقد التزمت في هذه القصص - كما في سابقتها - أو وجدتني ملتزماً ، أن أقول للقارئ (شيئاً) من خلال ما أصور ، وعينت بالواقع الاجتماعي ، وبالتعبير عن اهتمامات الناس في عصرنا كما تبدو في فكري ووجداني .

وحقاً إن قطاعات الحياة وصنوف اهتمام الناس - التي جعل منها المؤلف مجالات فنه - لتكشف عن شخصيته ونوع مزاجه ، فهي حقاً - كما يقول الأستاذ المؤلف - صورة لفكره ثم لوجدانه على الأخص . فمن خلال اختيار المؤلف لنوع تجاربه الحيوية التي اتخذها مادة لقصصه يتراءى مزاجه السمع ، وأنواع اهتمامه هو . فالحياة في هذه القصص طيبة سهلة والناس في الأعم الأغلب من حالاتهم ينطوون على الخير . طيبو الطوية ، يتعرضون للشر ، أو يعرض لهم الشر ، على أنه مأزق عابر ، وعقبات خفيفة هينة ، تمر موجات خفيفة هينة على مجرى الحياة الرخاء الهادي لدى أكثر الشخصيات . وكأنه لا ينبغي أن نفقد الحياة حتى حين تعبس لنا ، بل علينا أن نجابه صعوباتها بشئ من الاستخفاف الذي لا يصل إلى الاستهتار من ناحية ولا إلى اليأس والنكوص من ناحية أخرى .

ويذهب الأستاذ المؤلف في تصوير ما ينبغي أن تقابل به صعاب الحياة من تسامح وطيبة في صلابة وعزم إلى حد أن بعض شخصياته ، في أنجح قصص المجموعة ، وهو الأستاذ كامل المدرس الذي يضيق بإهانة لحقته نتيجة لحرصه على إعطاء دروس خاصة ألبأتها إليها حاجته الملحة إلى علاج زوجته المريضة ورعاية أولاده الصغار ، مع ضيق ذات يده ، وهو بين قسوة الحاجة وعاصفة الكبرياء الجريحة ، يتعجب من الصعوبة الحيوية التي تعرض لها ، ويحدث نفسه بها كأنها شلوذ عارض على طيب الحياة وخيرها الاصيل ، فيوازن بين حاله في حرصه المادى حين قبل دروس المجموعة بدافع الحاجة ، وجشع الطبيب الذي لم يقبل أن يعالج زوجته في المستشفى ، وعناية الناظر بهذه الدروس وتنظيمها كي ترتفع نسبة النجاح ويفسح أمامه مجال الترقى في السلم الوظيفي ثم يعقب :

« .. ألا يمكننا جميعاً -الدكتور والناظر وأنا وأمثالنا أن نوّدي أعمالنا دون أن نضطر الناس إلى أن يدفعوا مقابل ما من حقهم أن ينالوه من غير دفع . . وتكلف بعضهم ما لا يطيق . . ؟ أنا مثلاً يضطرني الطبيب ، والطبيب . . لا بد هناك ما يضطره ، نحن نعتقد الحياة بعضنا على بعض ، والحياة نفسها سهلة » .

فالأستاذ كامل بين لأواء الحاجة وأنواء الخواطر النفسية ، يبسط أشد العقبات استعصاء ، ويردها إلى إدراك سمح لين للحياة ومشتقات الأحياء ، وعنائهم أو جشعهم .. فعنده أن (الحياة سهلة) ، كأنها لا تستحق ما نوليه إياها من معان نفد بها طبيعتها ، أو كأنها هينة القيمة علينا أن نلبسها في يسر لنخلعها بعد ذلك في يسر . وعلى أن موقف المدرس الأستاذ كامل ، في خواطره التي يوحى بها ذلك الموقف في قصة (دروس خصوصية) يمس مشكلات اجتماعية محورها الحاجة والفقر من جانب ، ووسيلة التغلب على الفقر التي تذهب إلى حد الجشع من جانب الطبيب من جانب آخر ، فإن المؤلف يبسطها ولا يعمقها .

ولا أقصد من ذلك إلى أن أنال من روعة هذه القصة التي هي أنجح قصص المجموعة فيما أرى ، ولكني أؤكد أن المؤلف اختار نموذجة اراقعى على مثاله هو في نظرته إلى طبيعة الحياة والأحياء . فالشر يتسلل أحياناً إلى النفوس ، ولكنه عارض بدافع آفات من السهل أن تزول ، لتكشف البواطن الخيرة في الأفراد ، وليس يسيطر الخير آخر الأمر على المجتمع .

وهكذا يختار الأستاذ المؤلف أكثر شخصياته في قصصه الأخرى ، يتعرضون لهزات موقوتة ، وزلزلات عابرة ، لا تلبث أن تبين عن استقرار ، وتتكشف عن مخرج هادئ واضح ، وطمانينة أصيلة في الحياة والأحياء ، فيها تبدو الغاية الحيرة هي الغالبة ، وهي الميسرة في غير غموض أو التواء .

ويسلك الكاتب إلى إبراز هذه الطيبة الأصيلة طرقاً ، بعضها يظهر في صورة نماذج واقعية في سواد مجتمعتنا ، كسائق التاكسي في القصة الأولى ، وهو الذي يبدو منبهجاً يبسط كل الصعاب ، ويفيض حباً للحياة والأحياء ، ويتطلع إلى الصعود بأولاده في سلم المجتمع بالتعليم ، وينم حديثه أنه لا يمر بباله فارق طبقي ، أو صعوبات مؤسسية .

ومن حوله أشخاص خيرون جميعاً ، من والد التلميذة مديحة ، إلى زميلات تلك التلميذة ومدرساتها ومراقب لجنة الامتحان . وليس الموقف — في نظرنا — سوى تعلقة لتصوير نموذج هذا العامل الطيب ، وهو سائق التاكسي .

أما هذا الموقف فيتمثل في أزمة عابرة — وأخشى أن أقول مفتعلة — ذلك أن مديحة ستؤدي الإمتحان بعد وعكة مرضية خرجت منها هادئة « هدوء الضعف الذي لا يقوى حتى على الإضطراب » ، ووالدها — مثلها — حريص على أن تؤدي امتحان الثانوية العامة لتستقبل التعليم الجامعي الذي هما في أشد حرص على إتمامها إياه ، ومع ذلك يبدو والدها وهو لا يعرف متى يبدأ الإمتحان وكذلك هي (! !) ويرتاب في تحديد هذا الموعد كذلك سائق التاكسي الذي أوصل بعربته غيرها إلى لجان الإمتحان في نفس اليوم ! !

ومن أمثلة القصص الأخرى التي محورها شخصية تتمثل فيها صدق الملاحظة ، وتحديد النموذج البشري ، وفي ذلك تنحصر قيمتها الفنية ، دون البناء العام القصصي — قصة لاعب البلياتشو ، فهي نموذج حي قوى الملامح ، واضحا ، طيب الطوية أيضاً ، يتعرض لأزمة هيئة من أزمات الضمير ، تتمثل في أن أحد المحسنين قد منحه ورقة من ذات حمسة الجنيهات ، بدلا من خمسة القروش التي تعود أن يتسلمها منه كلما لعب أمام بيته ، ويساوره الشك أن المحسن أخطأ في إعطائه خمسة جنيهات بدلا من خمسة

قروش . ويتدرد بين الاستجابة لضميره أو الإحتفاظ بالعطية . وفي سلسلة من المواقف الجزئية يبدأ ضميره فيها يحم ويتأزم حتى يصادف المحسن إليه وهو صاحب مطعم ، وسرعان ما يستبدل بمهنته التي يبدو من خلال ما صادف قبيل ذلك من عوارض أحداث أنه قد احتقرها ، يستبدل بها مهنة عامل في مطعم . ومع أن هذه الأزمة الهينة تبين في يسر عن معنى عميق ، هو أن هذا اللاعب آثر مهنة نافعة هي أجلى وأكرم من مهنة لعب البلياتشو . ونشير بعد ذلك إلى القصص الأخرى التي تبدو قيمتها الفنية في تصوير نموذج بشري واقعي أكثر مما تبدو في بنائها الفني ، قصة (أبو شنب) و (تلميذة زمان) .

وأجود قصص المجموعة - في نظرنا - هي تلك التي يتوافر لها بناء القصة الفني وتحديد الموقف ، وانحو النفسى والحوار ، نمواً يكشف عن البعد النفسى في حركة باطنة عميقة ، أو في حيرة تعتمد في جلاء ذات نفسها على الوعي بمنطق الواقع والأحداث والأحداث ، وتمثل لذلك بقصتي (دروس خصوصية) (ثم الدكارة) .

وهذا النوع من القصص في المجموعة فوق المستوى الأول المبني على تصوير النماذج الواقعية البشرية بسماتها السابقة ، ثم إن هذا النوع - مع سموه عن المستوى الأول - دون قصتين نضعهم في مستوى أقل من المستويين السابقين من الناحية الفنية ، وهما قصة : (عايد وعايدة) ، ثم قصة : (اختفاء جلييلة) ، وذلك على الرغم من أنهما يمسان مسألتين على أعظم جانب من الأهمية : أولاهما قومية وهي مسألة اللاجئين . والثانية أسرية في خيانة زوجة الشيخ ، إذ تهمل أولادها وزوجها في سبيل تعلقها تعلقاً دينياً بساقط من الساقطين ، ونختفي من الحياة المنزلية .

وإذا استثنينا شخصية (جلييلة) في القصة الأخيرة ، ثم شخصية تلميذة زمان التي تعلقت تعلقاً أبلياً ساذجاً بمدرس لها سابق أصبح دكتوراً ومدرساً بالجامعة ، نلاحظ أن الشخصيات الأخرى الرئيسية تؤكد جميعاً ذواتها ، وتحفظ لنفسها بنوع من التفرد إزاء ما تجابه من صعوبات أو تعاني من أزمات في موقفها في بعديها : النفسى والاجتماعى . وتعالى في إباء تحده قيم اجتماعية وكبرياء محمودة ، أو تلتزم حدود الطيبة الإنجابية التي لا يزلها شيء أو يساورها فيها شك . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد في هذه الطيبة شخصية سائق التاكسى ، وشخصية الطبيب عابد ، وخير هذه الشخصيات

التي تؤكد ذاتها وتعتد بذات نفسها شخصية (المدرس) في دروس خصوصية ، حين يشعر بكبريائه الجريئة ، فيستهن بكل شئ في سبيلها .

على أن شخصية طالب الوظيفة في قصة (بداية) تؤكد نفسها كذلك ، ولكن في تهاون واستخذاء ، وتردد ، بل تفكك أشبه بالتناقض . فعلى حين يريد أن يسلك للوظيفة طريقها المشروع ، يقتصر على ترديد ألفاظ أمام والده الرينى ، ويقنع منه برود ساذجة ، ثم لا يلبث أن يجرفه التيار ، فينشد الوظيفة بالوساطة ، وعن طريق المصادفة بالالتقاء مع مدرسه السابق الذى يتوسط له عند وكيل وزارة . ويقبل الوظيفة ، وكل ما يبقى في نفسه من خيالات تمسكه بمبدئه هو التأفف من هذا القبول . هذا على الرغم مما يبدو في حرصه على القيم التي يتشوق بها من استهائه بشعور فتاة عرض عليه الزواج منها ثمناً لنيل وظيفته ، استهائه غير إنسانية ، وغير مبررة في رفضه للفتاة لا تمت بصلة لشخصيتها هي . وهذه القصة ، كقصة اختفاء جلييلة ، أشبه باستطلاع صفى أو سوق أخبار .

وقد يكون المؤلف قصد من قصة « بداية » إلى خطر عدوى الشر في المجتمع ؛ وطغيانه على المبادئ الخيرة في نفس الفرد إذا سرى من قطاع إلى آخر ، واجتياحه لبقية خير كان يمكن أن تنمو في نفس متعلم ناشئ يبدأ حياته فيجابه صعوبات الاستخفاف بالقيم الإنسانية . وفي هذه الحال كان على المؤلف فيما نرى أن يسلك طريقاً آخر في تصويره ، طريقاً متمسكاً قوياً مركزاً موحد الموقف ، كما فعل في قصة : الدكاترة ، أو قصة دروس خصوصية .

على أن قالب المذكرات اليومية — في نظرنا — من العسير جداً ، بل من المتعذر ، تطويعه لقالب القصة القصيرة الناجحة ، وقالب المذكرات هذا هو ما سلكه المؤلف في قصتيه السابقتين .

ومن الوسائل الفنية الناجحة التي لجأ إليها الأستاذ المؤلف وسيلة المفارقة التصويرية في حديث فردى يتم به التطوير النفسى للموقف في صورة واعية . وهذه المناجاة تأخذ سمة ذاتية نفسية في خواطر المدرس تجاه كبريائه الجريئة ، وقد تفنى في أبعادها الاجتماعية حين تبدو في صورة مفارقات طبيعية حين يقابل الدكتور — في قصة

الدكائرة - بين عمله فى معالجة المرضى ووظيفة الخذاء فى إصلاح الأحذية ، هذا الخذاء الذى يدفعه نوع من عقدة النقص المعنية إلى أن يسمى نفسه دكتور أحذية ، كما يقابل نفس الطبيب بين فضائل الطبقات الاجتماعية الدنيا الكادحة وجديتها وغرور أفراد الطبقات المتعالية .

وتمثل المفارقة الأخيرة فى تأمله فى شخصية الممرضة - وهى تمت إليه بصلة قرابة بعيدة - وهى تحرص على تعليم نفسها بنفسها ، لترقى بتعلمها من مكانة الخادم إلى إرضاء سيدها الطبيب والظفر بإعجابه ، مع التمسك بفضيلتها وعفتها حين يشهى التفرير بها .

ثم تأمله - فى صورة مفارقة طبقية - فى شخصية أخرى هى شخصية خطيبته التى يريد أن يتزوج منها ، فى تمسكها بالتفاهات ، وحرصها على المظاهر الفارغة .

ومع أن القصد إلى تقريب الطبقات عن طريق الحب ، نزعة مستهلكة منذ الرومانتيكيين ، فقد استطاع المؤلف أن يجدد فيه ، بسخريته اللاذعة - فى هذه المفارقات الاستبطانية - من التعالى المهين الذى يكتسب صفة طغيان طبقى . فما الطبيب إلا مواطن يؤدى وظيفته الإنسانية للمجتمع حين يخلص لها على نحو ما يؤديها فى صورة أخرى المواطنون الصالحون جميعاً ، ويؤدى به ذلك التأمل الواعى إلى التضامن وكسر حدة الغرور بل استراضة نفسه والقضاء على حيوانيته إذا أراد أن يرضى نزعته المسفة فى التفرير بممرضته وقريبته زينب . وكذلك تهديد المفارقة بين تفاهات الأوهام الطباقية فى شخصية سميرة وبين جد زينب الممرضة وفضيلتها .

وهذه القصة تنفرد بين قصص المجموعة بتصوير حيرة باطنة نشف عن بعد نفسى واجتماعى عميق يتم فيه التطوير بالاستبطان .

والقصص الناضجة الأخرى يبدو الموقف فى لحظة التطوير نفسها ، وقد استقرت الشخصية على سبيل تلقى عليه أضواء تفرق ما بينه وبين الماضى ، أو يتطور سريعاً فى مستوى تأمل خارجى تسايرها الشخصية دون تعميق للحيرة ، كما فى لاعب البلياتشو ، أو استبصار سريع بالواقع كما فى زوج المدرسة .

وحين يريد المؤلف عرض نماذج شريرة ، أو عرض مظاهر واقعة للشر فى القطاعات الاجتماعية ، يحرص على أن يعرضها فى صورة تأمل يحدث من شخصية

خبرة في جوهرها ، وفي صورة منولوج أو مناجاة باطنة . فهو يعرض الشر الواقعي بوصفه تبعاً ، وفي شكل مفارقة من ذات واعية ، تخفيفاً لواقع ضراوة الشر وبشاعته ، كأن يعرض مثلاً لجشع الطبيب وحرصه على تحويل مرضاه من المستشفى إلى عيادته الخاصة ، وكالعمال الطبيين الخيرين المتعاونين في عيشتهم في قصة الكلاب والصوص ، فهم يتعاونون كذلك على نفي عامل شاذ منهم ، بعد أن يثسوا من إصلاحه ، وينفونه من بينهم كما ينفي المريض من بين الأصحاء .

وهذه الوسيلة الفنية في عرض الشر ونماذجه تتصل من قريب بطبيعة المؤلف فيما نرى ، فهي طبيعة أقرب إلى التفاؤل والتسامح ، تنفي الشر كأنه عارض في مجتمع خير بطبيعته ، وكأن الشر غريب عن ذلك المجتمع ، فلا يستطيع أن يغير مجراه ، والفضائل — عند المؤلف — أصيلة في الطبقات الوسطى والدنيا في المجتمع ، وهي الطبقات الكادحة أو العاملة . وأكثر شخصياته من الوسطى ، وقلما يعرض للعمال وشخصياتهم . كما في قصة الكلب والصوص ، وقصة لاعب البلياتشو الذي يفضل حياة العامل .

وحتى حين يختار شخصيات عمال لا يعرض لمشكلاتهم من حيث هم عمال ، بل لمسائل إنسانية عامة على نحو ما قلت فيما سبق .

وقد أثر المؤلف أن يؤكد القيم أكثر مما يثير التفرز من أعماق النفوس الموحلة ، وحرص على أن يؤكد هذه القيم في فترة استقرارها وتسليمها ، فلم يتناول مشكلات أو مسائل تتصل بقيم في طريقها إلى التكوين والتبلور والاستقرار في مجتمعنا الحديث ، وتحاشى أن يثير كذلك مسائل الإنسان الخالدة في الوجود والمصير والحقيقة والخليقة ، أو الفرد في تحديد حقوقه من المجتمع ، وما يمس ذلك من مسائل تتصل بنظم المجتمع وبنيته وفلسفته تلك البنية .

ولذلك جاءت قصصه تحمل على إثارة مشاعر وعلى تصور مواقف ، لا هي بالفلسفية التي يعاني منها العقل في متاهات التفكير ، ولا هي بالتجريدية التي تهمل الإنسانية في مشكلاتها الخالدة ، بل مسائل واقعية تتوالى فيها الملاحظات الدقيقة للواقع الاجتماعي العام المألوف الذي يتجنب مواطن الأسى العميق أو التشاؤم في شتى صوره .

وكما نحاشي المؤلف حدة المواقف المتطرفة ، قد ابتعد كذلك عن الاعتماد على حدة العواطف المشبوبة . فالحب في شخصياته ذو معنى جليل متعال حين يتصل بحب الإنسانية والخير ، كما في سائق التاكسي ، أو الحب المتزن الهادئ العاقل الذى يتصل بصميم هدفه الاجتماعى الأسرى حين يفكر الدكتور فى موقفه من الممرضة . وحين فسح للحب العاطفى أو الجنس مجالا أساسياً فى قصصه تعتمد أن يبين لنا ذلك فى تصوير شخصيتين من شخصيات المجتمع ، أولاهما تافهة العقلية والتفكير فى تلميذة زمان ، والثانية مسفة تجردت من نوازعها الإنسانية - وهى الشخصية الشريرة المقززة فى المجموعة كلها - وهى جليلة . وهاتان القصتان ليستا من المستوى الأول فى قصص المجموعة .

وعلى الرغم من أننا نشيد بالنضج الفنى للبناء القصصى فى هذه المجموعة إذا وازانها بالمجموعة القصصية الأولى للمؤلف ، نسوق بغد ذلك ملحوظات فنية ، نعتقد أن النظرة الميسرة للحياة والأحياء فى مسائلهم - كما يرى المؤلف - كانت ذات أثر فى كثير منها . فقد اختار المؤلف قارئه - على حسب خصائص نوع التجارب الحيوية والشخصيات التى اختارها - من أوساط المثقفين الذين يريدون أن يشعروا بما حولهم ، ويؤكدوا ذواتهم ، فى ملحوظات دقيقة تتصل بمجرى الواقع الميسر المؤلف ، وتبعاً لذلك حرص على أن يقدم له قصة كاملة الحدث ، واضحة البداية والمصير . وهذا الحرص قد نال من البناء الفنى لكثير من القصص ، على حسب ما يتطلبه البناء الفنى للقصص القصيرة كعهدنا بها .

فثلاً فى تلميذة زمان يمتد زمن القصة بعد أن علمت الفتاة أن مدرستها السابق متزوج ، فتستطرد فى سرد مطاردتها له ، وفى البحث عن وسيلة للتلاقى به .

وقد تكون لذلك أهمية فى تصوير تفاعله تلك الشخصية ، ولكنه إطالة واستطراد مبنى على إكمال الحدث ، لا على تعميق إدراك ، وهو يتصل بالسرد ، ولا يتفق وقالب القصة القصيرة وكذلك فى زوج المدرسة حين يمتد الزمن امتداداً يجعل القصة القصيرة تفقد طابعها الأخص بها ، فتسلك فى بنائها سلك قصة طويلة .

ونقول مثل ذلك فى اختفاء جليلة وبداية . والفرق واضح فى بناء هذه القصص

والقصص الأخرى التي وفر لها المؤلف كل أسس بنائها الفني الناضج ، مثل قصة دروس خصوصية وقصة الدكّانة . . على سبيل المثال لا الحصر .

وبعض الحلول يتعجل المؤلف فيها ، وقد يلجأ للمصادفة ، كما في قصة لاعب البلياتشو ، وقصة بداية .

وليس من طبيعة القصة القصيرة أن يطول الزمن ، ويكمل الحدث بالسرد ، لأنها موقف نفسي ، مركز البناء محدود ، يضعف باتساعه ، وتضعف دلالاته وتأثيره باعتياده على الحدث . .

وعلى الرغم من تملك المؤلف زمام لفته ، وقدرته على التعبير الفصيح بالعربية ، يلجأ في كثير من الأحيان إلى العامية في مجال الحديث الفردي والوصف ، لا في الحوار فحسب ، وقد تكون هذه المسألة قابلة للمناقشة ، ولا سبيل إلى القطع فيها برأي ، ولكني من جانبي أرى أن المؤلف إذا اختار الفصحى سبيلاً للتعبير ، لا ينبغي أن يلجأ --- في غير الحوار . ولدلالة فنية قاهرة في الحوار — إلى العامية الخالصة ، وبخاصة في الجمل ، أما المفردات العامية فلا حرج متى رأى الكاتب أن لإيرادها ضرورة فنية .

ونرى هذا الرأي حرصاً منا على النهوض بالقصة القصيرة نفسها — وكذلك الرواية والمسرحية — وهي الأجناس الأدبية الجديدة التي يراد لها أن تصبح عالمية في أدبنا الحديث ، على حداثة عهده بها . وهذه إشارة لا سبيل إلى تفصيل القول فيها في هذا المجال ، على أننا قد بيناه ودللنا عليه في مواطن أخرى كثيرة .

ما الأدب

في نقد « ت.س. الیوت » والنقد العالمی ؟

يُندرج الأدب في عداد الفنون الجمالية من تشكيلية وتعبيرية ، وهو يشترك معها في التعبير عن الحالات النفسية والوجدانات ؛ على أنه يتفرد دونها بأن أداة التعبير فيه هي اللغة ، واللغة في أصلها وسيلة اجتماعية نفعية في طبيعتها ، والأدب يطوعها للتعبير الفني بما يضفي عليها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك هي الدلالة على المعاني في ألفاظ مصوغة في قالب جمالي . والمعاني في ذاتها لا ترسم ولا توضع في ألحان ، لكنها تجسم في الكلام أو يوحى بها . ولهذا تظل دلالة الأدب أعمق وأوغل في الوعي الاجتماعي من دلالات الفنون الأخرى ، على الرغم مما له من صلات عامة مشتركة تربطه بتلك الفنون . ذلك أنه يعتمد على اللغة ، وهي أصرح وأقوى في تصويرها ومعانيها الاجتماعية من وسائل الفنون الأخرى .

ولذلك كانت للأدب رسالتها القومية والوطنية والإنسانية التي تختلف باختلاف العصور ومطالبها . وطالما اجتهد فلاسفة النقد الأدبي وعلماء الجمال — منذ أفلاطون وأرسطو — في جلاء النواحي الفنية للعمل الأدبي مع بيان صلته العميقة بالحياة والمجتمع ، ومع شرح ما له من أثر في تنمية الوعي الإنساني بعامة ، أو القوى والوطنى بخاصة . وإلى جانب هؤلاء قصر بعض النقاد مهمهم على شرح المقومات الجمالية للفن ، في عصور معينة وملابس خاصة ؛ لكن الناقد المتأمل حين يستوعب ما كتبه هؤلاء ، يقف على أن ما كتبوه كان بمثابة رد فعل لدعوات متطرفة رأوا فيها مساساً بالأصول الفنية للأدب ، وسرعات ما توسعوا في نظرتهم للعمل الأدبي ، فنظروا إلى جوانبه الاجتماعية والإنسانية ، ثم شرحوها وتوسعوا أحياناً في شرحها بما لا يدع مجالاً للشك في أن دعواتهم الأولى لدعم النواحي الفنية فحسب ، لم تكن إلا مقاومة موقوتة لدعوات خاصة ، فكانت — في تاريخ النقد والفكر الإنساني — بمثابة تطرف تولد عن تطرف آخر .

وبالبحث المنصف لا يبحث عن الحقيقة في هذه الدعوات المتطرفة إلا إذا وضعها وضعها الحق في قرائنها التاريخية ، ثم أضاف إليها ما يكملها من النظريات الأخرى المعتدلة التي عبر عنها أصحابها في ظروف طبيعية . والخطر كل الخطر على النقد الأدبي

أن نأخذ وجهة نظر خاصة لناقد عالمي كبير ، دون أن نربطها بملاساتها التاريخية التي قيلت فيها ، وأخطر من ذلك ألا نربطها بآراء الكاتب نفسه في مراحل تفكيره الأخرى . فنظريات النقد الأدبي تتكامل إذا وضعت في مواضعها التاريخية الصحيحة ، لأنها بمثابة استيعاب لوجوه الحقيقة في حالاتها المتعددة .

والنقد الأدبي الحديث في البلاد العربية في حاجة ماسة إلى وعي تاريخي صحيح فيما يخص نظريات النقد الأدبي العالمية . وهذه هي السبيل للنهضة بالأدب الحديث ونقده عندنا ، ولهذا كان من أخطر الأشياء على وعينا الأدبي ونقده أن نأخذ وجهة نظر خاصة ، ثم نقول إنها هي النقد الحديث لا شيء سواها ، دون أن نحلها محلها من حياة الكاتب من جهة ، ثم محلها من النقد العالمي من جهة أخرى .

لقد ثارت بنفسى هذه الخواطر عند قراءة الكتيب الذي أصدره الزميل الأستاذ الدكتور رشاد رشدي بعنوان : (ما هو الأدب) لما لمؤلفه من مكانة وقدر - على ما بيننا من خلاف في وجهة النظر العلمية في النقد الأدبي ، وهو الحقل الذي يشتغل فيه كلانا .

ولن يكون هذا المقال نقداً للكتاب المذكور بقدر ما هو تقرير لقضايا خطيرة في النقد الأدبي الحديث أوجز القول فيها على حسب ما اتخذت لنفسى - في كتيبي ومحاضراتي - من منهج في النقد رأيت أننا في حاجة إليه في هذه المرحلة من مراحل نهضتنا ونطورنا .

والكتاب - على صغره - يمس مسائل كثيرة ، لابد لمعالجتها على حسب ما أشرت إليه من منهج في صدر هذا المقال - من مقالات متعددة ، لكن الأفكار الجوهرية فيه تدور حول (موضوعية الأدب) ثم (استقلال الأدب) في ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، أو حيوية . ولا يكاد يعتمد المؤلف في ذلك كله على غير ت . س . اليوت ، في مرحلة من مراحل تفكيره ، كما سنشرح .

وحق لنا أن نتحدث - بهذه المناسبة - عن هذا الناقد العالمي العظيم ، فنجلو بعض جوانب نقده لذاتها ، لأنه أثر في نقدنا العربي الحديث ، وفي شعرائنا وبخاصة لدى من تنقفوا بالثقافة الإنجليزية . ولكننا سنبدأ من الكتاب الذي كان السبب في

كتابتنا هذا المقال ، ميينين مصادره من ت . س . اليوت . ذاكرين مصادر هذا الناقد العظيم ، ومشرين إلى ما دفعه إلى هذه النظرة في أولى مراحل حياته في النقد ، لنذكر كيف تطور هذا الناقد نفسه فعدل عن هذه الآراء ، أو توسع فيها .

ولن نطيل في الحديث عن (موضوعية الأدب) التي هي محور الفصلين الأول والثاني من كتاب الدكتور رشاد رشدي ، لأنها ناحية فنية محضة لا تمس قضية الأدب والحياة . وهي دائرة في نقد ت . س . اليوت حول ما سماه : (المعادل الموضوعي) الذي يخلقه الكاتب . وقصده ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملاً أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل فنياً تبرير الأحاسيس والأفكار والإقناع بها لدى القارئ ، بحيث لا يحس أن الكاتب يفرض عليه بلدات نفسه بإثارة المشاعر إثارة مباشرة .

وعبارة الدكتور رشاد في كتابه (ص ٢) : البلاغة هي « أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس أو يعادله معادلة كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا (المعادل الموضوعي) استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته » . وعبارة ت . س . اليوت أوضح ، وهذه ترجمتها : « الطريق الوحيد للتعبير عن الإنفعال في صورة فنية هي العثور على (معادل موضوعي) ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للإنفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الإنفعال يثار إثارة مباشرة » (١) . ولكن مؤلفنا يذكر شرحه لهذا المعادل في تعريف البلاغة ويقرر أنها لم توجد في النقد الأوربي إلا بعد الحرب العالمية الأولى بفضل « إليوت » .

والواقع أن فكرة التبرير الموضوعي للعمل الفني مقررة في النقد الأدبي منذ الواقعية الأوربية ، أي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وطالما نادى بها (فلوبر) حين دعا إلى أن يختفى الكاتب بشخصيته وراء عمله الأدبي ، في (موضوعية)

تظهر فيها أصالته ، ويعمم فيها تصوير أحاسيسه ، بحيث لا تظهر ذاته ظهوراً مباشراً في عمله ، وعنده أن (العاطفة لا تخلق الشعر ، وكلما كنت ذاتياً في الفن كنت ضعيفاً) (١) .

وهذا المعنى يقرره كذلك (اميل زولا) في مذهبه الواقعي الطبيعي ، مقررأ مع ذلك أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق ، وفيما يسوق من قضايا (٢) . ويتبعه في هذا كله (بلزاك) (٣) . وليس هؤلاء النقاد الكتاب بمجهولين في النقد الأوربي ، بل إنهم ليسوا بمجهولين من ت . س . اليوت نفسه ، فهو يسير في ذلك على درب مطروق ، على أن المصدر المباشر لفكرة ت . س . اليوت يرجع إلى هذه العبارة للنقاد الفرنسي (أثنان دوسانفيل) Othnin d'Haussonville ، وهي عبارة ذكرها قبل اليوت — الناقد الفرنسي الآخر : (جوليان بندا) في كتابه Belphégor (ص ١٤٠) وعنه نقلها (اليوت) في كتابه Sacred Wood (ص ٤٢ من طبعة ١٩٢٨) وأعجب بها ، وهذه ترجمتها : « في العمل الأدبي جمال غير ذاتي في طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال عن مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » أما الصيغة الرياضية التي أضفهاها (اليوت) على الدعوة إلى موضوعية الأدب ، بتسميتها : المعادل الموضوعي « objective correlative » فقد سبقه إليها أيضاً الشاعر الناقد الإنجليزي (ازرا بوند) ، إذ يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة : equation : فيقول : إن الشعر « . . . نوع من الرياضة الملهمة التي تقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، لكنها معادلات للانفعالات الإنسانية » (٤) .

وفيما قدمنا اكتملت مصادر (اليوت) عن فكرته في (موضوعية الأدب) . وهي مصادر يعترف هو بها ، أو بكثير منها ، لإعتراف العالم الباحث الصادق حين يكون على ثقة من نفسه . فليس لنا أن نزعم له ما لم يزعمه هو لنفسه . فهو في ذلك كله يتبع كبار نقاد الغرب فيما أقروه حتى من قبل أن يولد .

-
- (١) راجع مثلاً رسالته إلى « لويز كوليه » في مارس ١٨٥٢ .
 (٢) انظر : E. Zola : Le roman expérimental, P. 37-38
 (٣) مقدمة قصصه التي عنوانها : المهزلة الانسانية ، مقدمة طبعة ١٨٤٢ .
 (٤) انظر : EZRA Pound : the spirit of romance

ولا نريد بذلك أن ننحو أصالة (اليوت) . ففي الحق أنه ، قبل أن يتأثر بمصادره وبعد أن تأثر بها . يرجع أولاً إلى ما عاناه في تجاربه بوصفه شاعراً . وفي دراساته المقارنة قاعدة لا نمل من تكرارها هي : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، وأن الأفكار متفرقة بجزأة ملك الإنسانية جمعاء ، وكفى الناقد أو الكاتب أصالة أن يخلق منها كلا تظهر فيه شخصيته . ولذا كان التأثر الهاضم غير ماس بأصالة الكاتب أو الناقد .

ويستنتج (اليوت) من قاعدته السابقة أن الفنان لا يعبر عن انفعالاته ، لكنه يحيلها في عمله الفني إلى صور موضوعية يعتمد في إنتاجها على عقله الخالق . وعنده أن الانفعالات الذاتية للكاتب قد تظهر في عمله الأدبي ، ولكن لا تترأى إلا من خلال الأحداث أو التجربة المبررة موضوعياً . فالعمل الأدبي أشبه بمركب كيمياء تختفي فيه شخصية الكاتب المباشرة لتظهر في طابع جديد معتمد على الفكر الخالق ، لا على الانفعالات المباشرة (١) .

وهنا يستشهد (اليوت) . . فيما يستشهد . بمثال من الناقد الفرنسي : (ريمى دى جورمون) حين درس (فلوير) ، فبين أنه عبر عن كثير من انفعالاته وتفاصيل حياته في شخصيات قصصه التي خلقها (١) .

ومعلوم أن شخصية (فريدريك) في قصة (فلوير) التي عنوانها : التربة العاطفية ، تمثل (فلوير) نفسه في شطر كبير من حياته ، لكنه أحالها إلى صور موضوعية مبررة بمجرى الأحداث وواقع حياة الناس في عصره . ومشهور أن (فلوير) نفسه قال : (« مدام بوفواى » هي أنا) لكنه في كل ذلك يتبع الخلق الفني الموضوعى ، وهو من أوائل من نادوا به .

وينمى (اليوت) الأفكار السابقة نفسها في المقال الثانى من كتابه : Sacred Wood :
وعنوان هذا المقال : Tradition and the Individual Talent :
(التقاليد والموهبة الفردية) وهو المقال الذى يعتمد عليه الدكتور رشاد رشدى في حديثه عن موضوعية الأدب (في الفصل الثانى من كتابه ، وهو في الحقيقة تنمة

(١) الدكتور رشاد رشاد رشدى : ما هو الأدب ص ٢ - ٢ وكذا :
T. S. Eliot : Sacred Wood, P. 53, 118-119.

(١) المرجع السابق ص ١٢٩ وكذا :
Rémy de Gourmont : Le Problème du Style, Paris 1938, P. 10

(م ٩ - في النقد التطبيقي المقارن)

لفكرة (المعادلة الموضوعية) التى بدأ بها الكتاب معتمداً على المقال الثالث من كتاب (اليوت) السابق الذكر .

والفكرة المحورية فى هذا المقال أن الكاتب يهرب من التعبير المباشر عن انفعالاته فى خلقه الأدبى . ويمحو فى خلقه الفنى هذه الانفعالات ، مضحياً بذات نفسه (١) . وقد يبرع الكاتب فى تصوير التجارب التى تمثلها بفكره أكثر مما يبرع فى تمثيل ما عاناه فى الحياة من تجارب (٢) . ومعنى التقاليد traditions عند (اليوت) هو اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضى والإفادة منه فى حدود الأصالة . فخير إنتاج هو ما يظهر فيه فى جلاء أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا (٣) . وعلى الكاتب أن يكون على وعى بأن الآداب الأوربية — منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب — تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الإمتداد للماضى ، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث . ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده ، « إذ أن معناه وتقويمه كلاهما تقويم لصلته بالموتى من الشعراء والفنانين (٤) » .

وإدراك الكاتب للتراث التاريخى على هذا النحو . هو فى الحقيقة خروج من الكاتب عن نطاق ذاته ، وغوص فى الوعى التاريخى للآداب لتغذية أصالته بها (٥) . وجوهر هذه الفكرة يأخذ (اليوت) عن الناقد الفرنسى (ريمى دى جومون) حين قال : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب — كما لا وجود فى الطبيعة — لجيل تلقائى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها — بعد — ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها (٦) » .

(١) انظر المرجع السابق للدكتور رشاد : ما هو الأدب ص ١٨ .

(٢) Sacred Wood, P. 53 والفكرة مأخوذة عن De Gourmont

فى كتابه Le Livre des Masques باريس ١٨٩٦ ص ١٩١ .

(٣) انظر : Sacred Wood, P. 47-48

(٤) المرجع نفسه ص ٤٩ .

(٥) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(٦) انظر R. de Gourmont : Promenades Littéraires, p. 131.

والذى نخرج به مما سبق أن (اليوت) لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه ، كما لا يقطع الصلة بين الكاتب وبين العصر ، بوصفه امتداداً تاريخياً للفكر والفن ، وإنما كانت دعوته مقصورة على العمل الأدبي وناحية الكمال فى عملية الإنتاج الفنية . فإذا كان على الكاتب أن يتحاشى التعبير المباشر عن انفعالاته ، فليس معنى ذلك أنه لا يعبر عنها بطريقة موضوعية ، كأن يعكسها فى شخصيات قصصه أو مسرحياته ، كما رأينا فى مثل (فلوير) الذى يعجب به (اليوت) . وإذا كان الإنتاج الأدبي الكامل — على هذه الصورة — مستقلاً عن واقع حياة الكاتب المباشرة لأنه صورة موضوعية من ناحية الإقناع والصياغة ، فليس مستقلاً عنها حقيقة ، لأنه أولاً وآخرها تصوير لأفكار الكاتب ، ثم لأنه قد يظل ، فى واقع الأمر ، صورة يترامى من ورائها واقع الحياة أو نشف هى عنه . على أنه لا استقلال للكاتب بعد ذلك عن التراث الأدبي الإنسانى فى الماضى أو فى عصره . وفى ضوء هذه الحقائق لا يمكن أن نجحد قيمة تاريخ الأدب بعامة ولا تاريخ الكاتب خاصة .

ذلك أن (اليوت) لم ير بدعوته السابقة من استقلال الإنتاج الأدبي عن الواقع المباشر لحياة الكاتب إلا الرد على مبدأ من مبادئ (سانت بوف) كان قد راج فى نقد الرومانتيكيين ، مقاومة من هؤلاء للمبادئ التقريرية (الدوجماتيكية) الكلاسيكية ، وهذا المبدأ هو أن : (الأسلوب هو الكاتب) *Le Style C'est L'Homme* بمعنى أن شخصية الكاتب فى حياته الواقعية تظهر فى أدبه عن وعى أو غير وعى .

وقد قصد (سانت بوف) فى نقده إلى بيان شخصية الكاتب من صورته الأدبية . وكان من نتيجة المغالاة فى هذا النوع من النقد أن أهملت وحدة العمل الأدبي الفنية ، إذ صار هذا النقد بمثابة تجزئ للعمل الأدبي ، رغبة فى الكشف عن ذات الكاتب وصدقه فى إنتاجه . وإغفال وحدة العمل الأدبي فى النقد خطر على المقومات الأدبية الخاضعة لقوانين فنية قائمة بذاتها ، هى روح العمل الأدبي التى يجب أن يحسب الناقد لها كل حساب حرصاً على تقدم الأدب واكتمال ما هو جوهرى فيه .

وتلك هى حدود الفهم الصحيح التى يجب أن نقف عندها فى فهم دعوة (اليوت) إلى إستقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب . فهو قطعاً لم يقض على صلة الكاتب بإنتاجه . فهذا الإنتاج — إذا استقل عن حياة الكاتب الواقعية ، هو — دائماً — عند

(اليوت) صورة لحياته الفكرية ، إذ الفكر هو وسيلة الكاتب إلى الخلق والإبداع ، وفيه تتجلى أصالة الكاتب ، وبه نفرق بين كاتب وكاتب آخر في الإنتاج ، كما نفرق بين عصر وعصر في خصائص الأدب العامة . فالتفاعل بين آداب العصور لا بد منه لسير الأدب في طريقه السليم ، كما أن التفاعل بين عقل الكاتب الخلاق وما ينتجه — سواء صور في إنتاجه موضوعياً تجارب الواقعية أم صور تجارب عاشها بفكره ولم يعانها — هو مرآة أصالته وسيله إلى بلوغ الكمال في فنه (١) .

فإذا انتقلنا — في ضوء ذلك — إلى حديث (اليوت) عن الناقد الكامل The Perfect Critic وهو المقال الأول من كتابه Sacred Wood الذى اعتمد عليه الدكتور رشاد في كتابه ، وجدنا (اليوت) في ذلك المقال يقلل من أهمية تاريخ الكاتب ، مبالغة منه في الإعتداد باستقلال العمل الأدبي . وهو ما يتبعه فيه الدكتور رشاد في كتابه (ص ١٢ — ١٣) حين يذكر : « أننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تنسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره ، وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق » . كما يقول قبل ذلك (ص ١١) : « ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ، ننسى كل ما هو خارج عنها ، أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذى كتبها ؟ . . . فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها » .

ومعنى ذلك أن الدراسة التاريخية لحياة الكاتب وعصره لا تقدمنا فى شئ* فى فهم الأعمال الأدبية (انظر أيضاً ص ١٦ من الكتاب المذكور) . وهو أخذ بظاهر كلام (اليوت) الذى لم يقصد إليه فى الحقيقة إطلاقاً . ذلك أن اليوت كان فى صدد موقف خاص فى الدفاع عن النقد ، وعن النواحي الفنية فى العمل الأدبي . وأخطر ما يكون فى الدراسات نقل الأقوال معزولة عن قرائنها ، لأن هذه القرائن هى طريقنا لفهم معناها الصحيح.

بيان ذلك أن (اليوت) كان بسبيل درء ما يهدد مقومات العمل الفنى فى تيارين فى النقد الأدبي كانا سائدين فى عصره ، وهما نقد التأريين من جهة ، ونقد المدرسة

(١) Sacred Wood, P. 51-53 ، وهو ما يستنتج أيضاً مما قلناه فيما سبق ، ولا يتسع المجال هنا للتوسع فى الشرح أكثر من ذلك .

النفسية كما دعا إليها (سانت بوف) من جهة أخرى . . ولهذا يهاجم اليوت الناقد
التأثري الإنجليزي (سيمونس) Symons في كتابه : *Studies in Elizabethan Drama*
فيعيه بأنه مجموعة انفعالات فردية خاصة بالكاتب ، لا يصح أن يقف
النقد الأدبي السليم عند حدودها . ثم يقتبس من (ريمى دى جورمون) أن النقد :
« إقامة للانفعالات الفردية في صورة قوانين ، وهذا هو الجهد الكبير لكل ناقد إذا
أراد أن يكون صادقاً » (١) . فيقول اليوت : « حين تحاول أن تضع الانفعالات في
كلمات ، فعليك أن تبدأ بتحليلها وتركيبها (لإقامتها في قوانين) ؛ وإلا فإنك تبدأ
بخلق شيء آخر مستقل عن النقد الأدبي » ، (٢) على أن اليوت يريد أن تكون هذه
القوانين غير تقريرية (دوجماتية) ، إذ لابد أن يكون أساسها هو احساس الناقد
بجمال العمل الفني ، على شرط تعميم هذا الإحساس ، واختفاء ذاتية الناقد وراءه (٣) .
هذا موقفه من التأثرين . أما موقفه من المدرسة النفسية فإنه يطلب من الناقد
ألا يهتم بشخصية الكاتب ، لثلا يقع فيما وقع فيه (سانت بوف) . وهنا يذكر
(اليوت) رأى الناقد الفرنسي (جوليان بندا) في أن نقد (سانت بوف) أقرب إلى
البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبي (٤) . ثم يعيب على النقد الأمريكي انسياقه في
تيار (سانت بوف) النفسى ، كما يعيب على النقد الإنجليزي طابعه التأثري الطاغى
عليه (٥) .

ويجعل اليوت الصفات التي يجب أن تتوافر للناقد : « أن يجمع بين صفات تتجلى
ملحوظة فيه ، هي الحساسية والتبحر والوعى بالحقائق والوعى التاريخي ، وقوة التعميم » (٦) .
وإذن لا يقلل (اليوت) من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا في حدود
ماعاب من منهج ، أى فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها

(١) لهذا النص الفرنسي انظر :

R. de Gourmont : *Lettres à L'Amazone*, Paris 1914, P. 32

(٢) Sacred Wood ، وما بين قوسين صغيرين بالفرنسية في الأصل

الانجليزي ، وقد تصرفنا في ترجمة هذه العبارة قليلا ليكون المعنى أوضح .

(٣) المرجع نفسه ص ١١ و ص ٩٥ - ٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤٠ - ٤١ - انظر أصل الفكرة الفرنسي في :

J. Benda : *Belphégor* P. 137

(٥) انظر : Sacred Wood, P. 31-32, 40, 123

(٦) المرجع نفسه ص ١٤ .

بتذوق العمل الفني ، أو سخر العمل الأدبي لإطلاعنا على الجوانب الحبيثة في الكاتب نفسه ، كما فعل (سانت بوف) مثلا . وإذا كانت مهمة الناقد — عند (اليوت) — هي المقارنة والتحليل للعمل الأدبي ، فإن الملابس التاريخية لا بد منها لفهم العمل الأدبي حتى تتيسر مقارنته وتحليله ، ومن هذه الملابس ما يرجع قطعاً إلى حياة الشاعر ، على شرط أن تكون وسيلة لفهم العمل الأدبي وتذوقه .

ونذكر هنا مثلاً من الأمثلة التي يشعر فيها (اليوت) بان النقص في معلوماتنا التاريخية عن الكاتب يقف عقبة دون قيامنا بالمقارنة الكاملة ، وذلك حين تحدث (اليوت) عن مسرحية هاملت لشكسبير ، وقارنها بمسرحية هاملت التي ألفها (لا فورج) ، فإنه يفترض أن شكسبير حين ألف مسرحيته تلك كان بصدد مسألة من المسائل الشائكة أراد أن يثور عليها . ويأسف اليوت (أننا لانعرف عن حياة هذا الشاعر مايجل لنا هذا الفرض الذي سيظل إلى الأبد لغزاً (١) .

ونختم هذه النقطة الأولى من المقالة بنص لاليوت قاطع في الدلالة على إيمان اليوت بجدوى تاريخ الأدب والمعارف التاريخية لحياة الكاتب ، للوقوف على شخصيته وفهم أدبه حتى الفهم عن طريقها . يقول اليوت في أوائل مقاله عن (ميلتون) ، وهو المقال الذي كتبه عام ١٩٤٧ : (اعتقد أن الناقد المتبحر والناقد ذا الخبرة العملية — في حقل النقد الأدبي — يجب أن يكمل أحدها الآخر في عملها . . . ولكن وجهة كليهما تختلف عن وجهة الآخر . فالمتبحر يهتم أولاً بفهم العمل الأدبي الكبير فيما يحيط بمؤلفه — العالم الذي عاش في صميمه ، ومزاج عصره ، وتكوينه الفكري ، والكتب التي قرأها ، التي كوّنته — على حين يهتم صاحب الخبرة العملية بالمؤلف أقل مما يهتم بالشعر . . .)

وكل ما قدمنا — في موضوعية الأدب وموضوعية الكاتب أو الشاعر ودور الناقد — مقصور في نقد (اليوت) على الناحية الفنية للعمل الأدبي ، وهي الناحية التي لم تتطور كثيراً لديه . ولذلك اقتصرنا أساساً فيها على كتابه Sacred Wood الذي اعتمد عليه

وانظر كذلك ص ٢٢ — ٢٣ — وفيها يبين منهجه في مقارنة العمل الشعري بما سواه من الأعمال الشعرية التي كتبت من قبل ، ثم في بيان صلته بمؤلفه ، وأن الشاعر في بدء نشاطه الأدبية غيره حين ينضج فنياً ، كما يعترف بأنه أخذ قاعدتي المقارنة والتحليل لنقد العمل الأدبي عن « ريمى دى جورمون » .

كذلك الدكتور رشاد ، مبيّن مصادره فيها ، وقيمة دعواه ، ومكانتها في النقد العالمي في إيجاز .

وإذا كان (اليوت) في مرجعه السابق قد دعا إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب في حدود ما شرحنا لذلك من معنى عنده ، فإنه تطرف في نفس الكتاب فدعا إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الفنية . فالشعر لذات الشعر ، لا شيء سواه ، والأدب غاية في ذاته .

ونحن هنا أمام أخطر قضية أدبية أثّرت وتثار في كل العصور ، منذ أفلاطون وأرسطو . وحتى لنا أن نقف عندها وقفة قصيرة في نقد (اليوت) وسابقه وتابعيه فيها ، في حدود ما يتسع له هذا المجال .

وقد اتبع الدكتور رشاد رشدي (اليوت) في مرجعه السابق ، متخذاً منه الفيصل في النقد الحديث . فهو يقرر في كتابه (ص ٢٥) أن (العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه ؛ وينكر (ص ٣١) أن يكون الأدب للحياة ؛ ويخطئ من يتطلبون من العمل الأدبي أن يزودنا بمادة جديدة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية (ص ٣٣) — ويشكك في أن يكون للعمل الأدبي معنى (ص ٥٩ — ٦٠) — ويرى أن يقوم العمل الأدبي لذاته (ص ٧٧ — ٧٨) — ومسرّحات شكسبير لا معنى لها (٦٤) . وكل هذا تردّد لنقد (اليوت) في بدء عهده بالنقد .

ولسنا مع الدكتور رشاد في أن هذه الآراء تمثل وجهة النقد الأدبي الحديث ، بل إننا لسنا معه في أن هذه الآراء تمثل أفكار ت . س . اليوت نفسه فيما انتهى إليه من آراء في مرحلة نضجه في النقد الأدبي . ذلك أن (اليوت) مرّ بمرحلتين فيما يتعلق بصلة العمل الأدبي بالحياة وبالغايات الاجتماعية والخلقية :

أولى المرحلتين تبدأ عام ١٩١٧ ، وهي أوضح ماتكون في كتابه الأول في النقد ، وهو الكتاب الذي ذكرناه من قبل ، وقد ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٢٠ — والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك ، ولكنها أظهر ماتكون منذ عام ١٩٢٨ بعد اعتناق (اليوت) للعقيدة الأنجلو كاثوليكية . وفي المرحلة الأولى كان اليوت يرى استقلال الشعر عن كل

غاية ، وكذلك النقد الأدبي . وفي المرحلة الثانية اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية في العصر الذي يظهر فيه . ويحدد (اليوت) نفسه هاتين المرحلتين الكبيرتين من مراحل تفكيره في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه *The Sacred Wood* التي ظهرت عام ١٩٢٨ ، فيقول : (قد وجدت عوناً وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه في النقد الأدبي ريمى دى جورمون . وأعترف بهذا التأثير وأقدر الفضل فيه ، ولا أجحده أبداً بسبب تجاوزى إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها في هذا الكتاب ، وهي مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في عصره وفي كل العصور) ، ونلم هنا بهاتين المرحلتين من تفكير (اليوت) معقبين على كل منهما في إنجاز .

ففي أول عهد (اليوت) بالنقد الأدبي كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الفنية الناضجة للعمل الأدبي . فللقن عالمه الخاص به ، وهو لا يشبه — ضرورة — العالم الذي نعرفه . وحسبه أن يكون كاملاً في حدود منطقته الخاص به ، مع تحوير عناصره ، مما هو أمانة على عقلية الكاتب الخالقة . فالعمل الأدبي بمثابة وجهة نظر جديدة تعيننا على النظر في العالم الذي نعيش فيه نظرة المتفحص (١) . وينفر اليوت من (خلط الأجناس) *the mixture of genres* ويقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضة عن الفلسفة وبدل منها وليس خادماً لها ولا دليلاً عليها . والعمل الأدبي ليس وسيلة ولكن غاية في ذاته (٢) . ولا يقصد اليوت بذلك إلى القول بأن العمل الأدبي خال من الفكرة ، فهو يعيب المسرحيات الرومانتيكية بأنها مجموعة أنفعالات وأحاسيس لا اتساق فيها ولا معنى لها (٣) ؛ ولكن الفكرة في العمل الفني مندرجة فيه لا يمكن أن تستقل عنه . وفي مقاله الذي عنوانه *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* يقرر أن شكسبير كان همه صياغة الشعر متخذاً مادته من الأحداث ، ولا يمكننا أن نحدد بعد ذلك فكرته وغايته من كل مسرحية من مسرحياته

(١) المرجع السابق ص ١١٦ — ١١٧ ، ١٤٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٦٦ وهو تابع في هذا الفكرة ريمى دى جورمون في :

La Culture des Idées, P. 131 ثم لأفكار جوليان بنداقي *Belphegor* ،

127-129, 151- وان كان هذا الأخير يقصد إلى أن الأدب لا يرقى إلى

درجة الفلسفة .

(٣) اليوت ، المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

ولى ان أقول مختاراً إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف كذلك أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (١) وموجز القول في هذه المرحلة من فكر اليوت إنه كان يخشى على النواحي الفنية أن يهملها الكتاب أو النقاد في العمل الأدبي ، فاعتنى بها إلى مدى جعلها فيه غاية في ذاتها . والقدر الصحيح في مثل هذه الدعوة هو الحرص على ألا يتقلب العمل الأدبي دغاية ، باسمها يفرض على الكاتب مالا يؤمن به ، ومالا يستجيب فيه لداعى أصالته وصدقته ، فيقلب الأمر خطراً على الفن . فليست مهمة الشاعر أن يكون حافلاً لفكرة ، كما أن مهمته ليست كذلك محصورة في إثارة حالة نفسية وكفى (٢) . وهذه الفكرة يجمع عليها كبار النقاد العالميون ؛ ولكن قطع الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية وقع فيه أحياناً بعض دعاة (الفن للفن) وسرعان ما رجعوا عن فكرتهم ، فعدلوا منها ، ففسروها بما يطابق دعوات سواهم ممن يوثقون الصلة بين الأدب وغاياته الخلقية والفكرية ومنهم ت . س . اليوت .

ففي مقدمة كتابه : The Sacred Wood لسنة ١٩٢٨ يرى اليوت أنه مهما قيل في استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فإنه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل .

وعنده أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم ، ولكنه ينتهى إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب في تفضيله يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة . وبما لاشك فيه أن المآسى العظيمة كتلك التي ألفها أخیل وسوفو كليس وكورنى وراسين كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد في كل العصور .

ويرى اليوت أن بودلير يقفنا في أدبه على أن كل شعر عظيم لابد أن يهتم بالخلق ،

(١) Selected Essays قارنة بما في كتاب الدكتور رشاد صفحات ٢٥ - ٢٦ ، ٢٢ - ٢٤ ، ٥٩ - ٦٠ ، ٧٤ - ٧٨ .

(٢) Sacred Wood P. وهو ما يشرحه اليوت كذلك في المقال الخاص ببودلير ، وكان قد كتبه عام ١٩٣٠ ، ولا نطيل هنا بنكره ، وكله دائر حول مكانة بودلير لما لأدبه من صلة بالحياة والعصر والمعانى الدينية والخلقية .

فقد شغل في أدبه كله بمسألة الخير والشر (١). ويتحدث اليوت عن الشعر الدرامي في *Selected Essays* ، فيلاحظ أن مولتي المسرحيات لابد لهم أن يتخذوا لأنفسهم في مسرحياتهم مسلكاً خلقياً مشتركاً بينهم وبين جمهورهم . وأن صغار المؤلفين المسرحيين هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد استغلالاً لما يزوجون من عواطف دون تحليل للخلق ومراجعة له (٢).

وقد كتب اليوت عام ١٩٢٧ مقالا في مجلة فرنسية موضوعه : القصة الأنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : (الوحدة التي تجمع بين هذه القصص — أو بالأحرى ما تجمع هذه القصص جميعاً عليه — هو أنها خالية مما يبدو أنه توافر لدى جيمس) يقصد جيمس جويس (إلى درجة عظيمة . ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفي اعتقادي أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل في فكر من يعرفون كيف يفكرون وكيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة لذلك على أن أذكرها ، وهي أن القصة الأنجليزية المعاصرة في تأخر (٣) .) . واليوت يعد الخلق بمثابة حد ثان للعمل الأدبي : (الأخلاق بالنسبة للقديس هي مادته الأولى فحسب ، وهي للشاعر مادته الثانية (٤)) . والوحدة الفنية الكاملة تستلزم حتماً أن تترأى من خلالها الغايات الخلقية والدينية . وعلى الناقد أن يحلو هذه الغايات ولكن من خلال العمل الأدبي . وفي هذه الغايات تتجلى عظمة الأدب . يقول اليوت : (يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة . . . وعظمة الأدب لا يمكن أن تتحدد بمعايير أدبية فحسب . على الرغم من أن علينا أن نتذكر أنه سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها (إلا بالمعايير الأدبية) (٥) .) . وحين يعجب اليوت بشعر بودلير ونقده ، يقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ

(١) المرجع السابق وكذا

T. S. Eliot : *Essays on Style and Order*, P. 102-103

(٢) *Selected Essays* ، و « اليوت » يتبع في هذا مثال « بودلير »

الذي نعى على الشاعر : Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة للعصر وينميها ، انظر :

Baudelaire : *œuvres*, éd. de la Pléiade, 11 P. 561-567

(٣) انظر :

T. S. Eliot : *Le roman anglais contemporain*, P. 670-671

(٤) انظر : T. S. Eliot : *the use of poetry and the use of Criticism*, London, 1933, P. 114

(٥) انظر : T. S. Eliot : *Essays Ancient and Modern*, 1936, P. 93

من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية في عاقبة أمرها مزج للدب بالحياة ، إذ يرى أصحابها في الفن عوضا عن كل شيء آخر ، وسيلة لتصوير العواطف والأحاساس التي تنتمي طبيعة للحياة أكثر من انتمائها إلى الفن . ثم يذكر أن الفن للفن (كان دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة في سبيل تقويم بودلير تقوينا عادلا) (١) .

وفي ذلك يحدد اليوت دعوة الفن للفن ، ويقرر فيما سبق — صراحة — جدوى الأدب وارتباطه بالقيم الحيوية . فالقيم الجمالية في الأدب ليست جوفاء خالية من الغايات وليست مقصودة لذاتها . ووحدة العمل الفني الناضج تستلزم — ضرورة — هذه القيم الإنسانية التي بدونها يكون الأدب لا جدوى له . ومن أعظم النقاد الذين عبروا عن هذا الترابط بين الأدب وجدواه : (بودلير) ، وبه أعجب اليوت ، وبه تأثر ، ومن نقده أفاد . والنصوص السابقة الأخيرة التي سقناها عن اليوت تدور كلها حول ماسماه (بودلير) الوحدة الكاملة في العمل الفني *L'unité Intégrale* ، ويشرحها بودلير شرحا نرى ضرورة ذكر شيء منه هنا لما له من قيمة ، ولأنه من مصادر (اليوت) . يقول بودلير : (هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ؛ هو هذا الفن الذي تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاته ، ولكنها تجر وراءها أمراضا وآلاما خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته في دار المرضى . فلن يجد فيك مطعنا أصحاب اللوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائما ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصبتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغري إنسانا بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضروري للممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة ، وأتمنى أن يريني امروء عملا واحدا من نتاج الخيال تتوافر له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضارا) (٢) .

وفي نص بودلير السابق أقوى حجة للواقعيين في تصوير الشر ، وفي غايتهم الخيرة

Selected Essays, P. 382.

(١) انظر :

Baudelaire : œuvres, éd. de la Pléiade, 11, P. 116

(٢) انظر :

(٣) المرجع السابق ص ٤١٧ .

من هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . ويذكر بودلير شاهداً على قوله بلزك في قصصه . وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويعيب بودلير النزعة التي منى بها من يسمون أنفسهم دعاة الفن للفن . ويصفها بأنها دعوة أطفال ، لأن هؤلاء يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحصنة . وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلفة انحدرت إليها الرومانتيكية فلقبت حتفها (١) .

وحسبنا أن نختم حديثنا عن اليوت في ربطة الأدب بغاياته الاجتماعية بما قرره في مقالة من مقالاته من أن الأدب الخالص في أعلى درجاته ، يروى من منابع غير أدبية ، وله نتائج تتجاوز نطاق الأدب إلى ما هو خارج عنها من غايات ، ثم يضيف : (لكن الصلة بين صور الفن وإطارها الاجتماعي جزء هام من النقد لم يوفه أحد حقه من التعمق) (٢) .

تلك هي آراء اليوت ، على حقيقتها ، في النقد وفي توثيق صلة الأدب بالحياة وإقرار رسالة الأدب الإنسانية والاجتماعية والخلقية ، وتقويم الأدب بمقتضاها . مع الاعتداد — طبعاً — بالنواحي الفنية التي بدونها لا يكون الأدب أدباً إطلاقاً . وقد اهتدى اليوت إلى هذه الآراء بعد أن نضج في نقده ، ووسع من آفاق نفسه . وتعمق في تجاربه فناً ونقداً . أما دعواته الأولى فلا ينبغي أن نغتر بها في ظاهرها . ولا يصح أن نقف عندها ، ولا يحمل أن نذكرها دون أن نذكر ما حفر بها من قرائن تبين حقيقة الأمر فيها والدوافع التي دفعته إلى الوقوف عندها على نحو ما أو جزئاً في هذا المقال كل الإيجاز .

واليوت — في آرائه التي ذكرناها في المرحلة الثانية من تفكيره — يمثل التيار العالمي في النقد الحديث . فمن البديهي أن الكاتب يجب أن يراعى — في دقة — الأصول الفنية العامة والخاصة في تصويره ، ولكن من البديهي كذلك أن الكاتب لا يكتب لنفسه . وأنه لا يتكلم عبثاً . وكلما تعمق الكاتب في وعي عصره وفي الوعي الإنساني ، شعر برسالة

(١) المرجع نفسه ص ٤٠٣ — ٤٠٤ .

(٢) انظر :

T. S. Eliot : A Commentary, in : Criterion, June, 1926, P. 470

جليلة يقوم بأدائها كاملة بقدر كماله الفني في تصورهما ، وعلى قدر صدقه وأصالته وتعمقه في فهمها . ولا يصح أن نغتر بظاهر دعوات لها معناها الحقيقي الذي يجب أن نوقف الناس عليه بالبحث والتحقيق والاستيعاب ، وإلا كان الخطر كل الخطر على وعينا الأدبي الوليد في النقد الأدبي الحديث .

ومن أمثلة نقل آراء كبار النقاد دون ذكر ما يحف بها من قرائن نقلا يوقع في اللبس ، ما رأيته من استشهاد بعض ما كتبوا في دعوة الفن للفن بقول (فلوير) : (بيت جميل من الشعر لا معنى له خير من آخر جميل له معنى) ، دون أن يشرح هذا الناقد أن فلوير إنما قال ذلك بصدد مناقشة حامية بينه وبين صديقه (ماكسيم دوكان) الذي كان يتحدث في أفكار فلوير في أدبه حديثا أثاره ودفعه إلى التطرف والإحالة . وغاية ما يفهم منه أن فلوير يريد أن يقول إن الذي يجعل الشعر شعرا ليس معناه ، بل عنصره الشعري الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر بعد ذلك أن يدل طبعاً على معنى (١) .

وقد حفل فلوير بالمعنى الاجتماعي في قصصه ، وتعمق في وعي عصره وصور حقه وشره تصويراً حافلاً بالمعاني الإنسانية . وفي آخر قصته : (التربية العاطفية) التي أعجب بها اليوت يجعل أشخاصها يتلاقون ليتساءلوا عن سبب فشلهم جميعاً في الحياة ؛ وهم يمثلون عصر فلوير خير تمثيل في آفاته وأدوائه .

وأخيراً نذكر مثلاً آخر لنقل آراء كبار النقاد دون تفهم دقيق لها ما رده (بندتو كروتشيه) — وهو ممن تأثر بهم اليوت في مرحلة تفكيره الأولى — من استقلال الفن ، وأنه أثري صاف حسب الشاعر فيه جودة التعبير ، ثم من حرية الفنان ، ووجوب تحرره من كل قيد يفرض عليه . ولم يكن (كروتشيه) إلا بصدد توفير القواعد الفنية للعمل الفني ، تاركاً بعد ذلك للفنان أو الأديب أن يفرض على نفسه — بوصفه إنساناً حراً كريماً — قيود رسالته الإنسانية التي يصدر فيها عن صدق ذاته وأصالتها . فلا ينبغي أن نفهم من وقوفه عند الحدود الفنية أنه يمثل النقد العالمي في وجوب الاكتفاء بها . فهو في الحقيقة يؤمن بسمو التجربة الشعرية على قدر سموها في معانيها الإنسانية . استمع

(١) انظر : R. Dumesnil : Gustave Flaubert, Paris, 1932 P. 484

H. Brémont : La Poésie, P, 44-45

وكذا :

إليه ينحى على شعر عصره ما يفيض به من تبذل وإسفاف . يقول بندقته كروثشيه : (ليأذن لي القارئ أن أذكر سمة من سمات إنتاج الشاعر الإيطالي جيوزوي كاردتشي ، أعترف بأنها تهز مشاعري كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن يتزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كي يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية ، لحظة الموت التي يتعالى بها الشاعر ويحبها للنفس ، معتدا بأنها الخطوة التي اجتازها إلى الجلود هوميرس اليوناني ودانته المسيحي على سواء . وهذا الشعور السامي ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن للمرء أن يحيد عنه دون أن يعتربه شعور كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعورا وفكرة ، وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة ، وهي موضوع نزعة من النزعات لا تقل عنها مرضا ، تكاد لا تختلف عن الانفعال المضطرب الذي عبر عنه سانتا نطوان في قصة فلوير حين رأى العملاق كاتوبيلياس ، وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعي منه ، فقال : إن حققه ليجتذبنى . . . فلم تعد الشخصية محددة عن طريق إنتاجها الشعري . بل صار الأمر على النقيض من ذلك ، إذ صار الإنتاج الشعري هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التي غرق فيها الإنتاج وضاعت معالمه . وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التفزز ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة) (١) .

ولم يكن لناقد يتحدث بمثل هذه العبارات أن يجحد رسالة الأدب وسموه بتأدية تلك الرسالة الإنسانية . وهذا هو التيار العالمي السائد . وجميع النقاد العالميين حريصون مع ذلك على توفير الحرية للكاتب ، وعلى وجوب توافر الأسس الفنية الجمالية التي بدونها يفقد الأدب صفته ومقوماته . ولا عبرة في ذلك بالشلوذ ، فالشلوذ دائما يؤكد القاعدة ولا يؤبه له فيها .

ومن العجب أن يزعم أن توثيق الصلة بين الأدب ورساله الإنسانية والقومية والوطنية ، يجعل من الأدب رفقا يمكن الاستغناء عنه ! بل نقيض ذلك هو الصحيح ،

(١) انظر :

B. Croce : La Poésie : Introduction à la critique et à L'Histoire de la poésie et de la Littérature, Paris 1960, P. 146, 147 et aussi P. 392-404.

فلذا قصصنا القيم الحالية لادائها فإننا نردها جوفاء خاوية لاغناء فيها ، وبها يصير الكتاب والنقاد جميعا مستهلكين غير منتجين ، يعيشون على جهد سواهم ، كما تعيش النباتات الطفيلية ، على حين كان الأدب الصحيح في عصور النهضة هو أقوى تعبير عن روح العصر ، وخير توجيه لإمكانياته ، كما يقفنا على ذلك الأدب العالمي ، والنقد الأدبي عند كبار النقاد والأدباء العالميين .

ونكرر أننا في حاجة ماسة إلى أن نسير على هذا النهج السليم ، فننشر هذا الوعي الإيجابي في الأدب والنقد ، لأنه هو الذي يتفق ومرحلة البناء التي نضطلع بأعبائها في نهضتنا .

أما ما ذكره الدكتور رشاد في كتابه من معاني الرومانتيكية والكلاسيكية التي يتفردها ت . س . اليوت ، وأما مسألة المضمون والشكل ، والتعبير بالعامية والفصحى وتأثير الأدب بالعلم ، وحديثه في المدارس الأدبية ، وما إليها من مسائل أثارها ، فهي تستحق مناقشات أخرى ربما عدنا إليها في دراسات مقبلة .

أزمة الوعي السياسى

فى قصة « السمان والخريف »

تبدو براعة الكاتب فى الاختيار من الواقع بقدر ما تبدو فى طريقة معالجته . . ولكى يشف الواقع عن أعماقه لا يلجأ كاتب كبير إلى اختيار ماهو (جميل) رائق ، بل ماهو خاص محدد تتضح فيه مأساة الحياة ومأساة الوعي فى وقت معا . . وهذه خاصة الأدب الجوهريه : أن يجمع إشعاعات متفرقة ليخلق منها ضوءاً ولهباً ، ضوءاً ينبى الأخطاء النفسية المستعصية ، ولهباً حيويّاً خلاقاً يدكى عصارة الحياة بتعميق معانيها الإنسانية . . وفى هذا تكشف عين الأدب السحرية عن الجوانب المستسرة من الواقع بتصوير معاناته لاجحاية المتعة به . . وقد تجلت مقدرة كاتبنا الكبير « (الأستاذ نجيب محفوظ) فى اختيار جوانب الواقع العميقة لفترة من أهم الفترات التى مرت بها مصر فى تاريخها الحديث . . وهى فترة التحول الثورى ، فألقى عليها أضواء الآفة فى قصته : (السمان والخريف) . . وقد شاء أن يختار من هذه الفترة جانب الوعي السياسى . . وعهدنا بالثورات أنها تغير شامل يبحث فيما كانت ثابتة ، ويقتلع ما كان ثابت الجذور ، ويزلزل المجتمع من الأعماق ليقيمه من جديد على قيم ترسو وترسخ لأنها استجابة للآمال الاجتماعية التى يتحقق بها عالم جديد كان مطموراً تحت أمواج طاغية . . وبترنح بهذا المدى الثورى حراس القيم القديمة البالية التى تنزوى على جانب التيار راكدة أو مترجحة . . وهى تمثل أزمة وعى فردى مستغلق يستهم حتى على ذات نفسه . . وأشد ما تكون الأزمة وضوحاً عند أصحاب القيادات القديمة التى تهددها حركة التجديد الشاملة فى مثلها المتهاوية ومنافعها الخاصة معا .

وفى مثل هذه الفترات الحاسمة الحصبة التى يمثلها الوعي العام للشعب تتصارع القيم الجديدة مع القيم العتيقة . . وتتمثل فى المجتمع قطاعات القلة فى صور مختلفة : ففهم المداحون الذين يلبسون القناع الحديد ليلعبوا على المسرح دور الممثلين الذين يمثلون كل الأخلاق ولا أخلاق لهم ، ويقفون موقف المتربصين . . ومنهم من يحاولون تأكيد ذاتهم بتساندة وعيم الفردى تشبثاً بالقيم المهارة ، فيعيشون فى صراع باطن مترجحين بين ماص مقضى عليه بالفناء يختلج فى أكفانه : ومقبل تتجاوز آفاقه المشعة دائرة ما ألفوا من وعى . . فيعانون تمزقاً باطناً . . وهؤلاء ينثرون مزق وجودهم أسهالا ، مخلصين فى

انتزاعها من ذات أنفسهم ولكنهم فيها يمثلون الخلفات التي يجتازها التاريخ ، فيتمون في أزمتهم الفردية فترة التحول الثوري في أقسى مآتصوره من رجفة يموت بها عصر قديم ليحيا بها العصر الجديد .

وقد صور الأستاذ نجيب محفوظ أنماطاً تمثل هذه الفترة الحاسمة الوثابة المستوفزة :
فشخصية حسن على الدباغ تمثل الاتجاه الثوري الجديد ، ترقبه عن وعى ، وتجاوب معه عن إخلاص . . على حين يجارى إبراهيم خيرت الهامى . . وعباس صديق الموظف — العهد الجديد انتهازا واستسلاما وتربصاً . ولم يتخذ كاتبنا واحداً من هؤلاء الأشخاص بطلا لقصته ، لأنه لو كان قد اختار (حسنا) لوقع في مأزق موقف ملحمى يشيد بالبطولة ولا يعمق الوعي بالجوانب المستبصرة لهذا الانتقال التأثير ، ولو كان قد اختار واحداً من الآخرين لاضطر إلى تصوير شئ آخر غير ما تحفل به تلك الفترة من أزمة الوعي المستأثر الذى نرى من ثنايا خلجاته كيف تشق الحصوبة الثورية طريقها إلى الأعلى من خلال أطباق الثرى وقطاعات الأحوال ، كى تنطلق العصاراة الحيوية من الأعماق إلى أعلى فروع الشجرة السامقة . . ودروب الأدب — كما قيل — تجود كلما حفلت بالأشواك والثنايا التي تقصر عن اجتيازها الإرادة الخائرة .

ولهذا حق لكاتبنا الكبير أن يتخذ من عيسى الدباغ بطلا لقصته . . وعيسى ممن كانوا يتابعون معركة القتال ، مؤمناً بمبادئ حربه ، يخلص لها إخلاصه لمنفعته الخاصة ، ويحرص على جنى ثمراتها المزدوجة لوطنه ولنفسه ، وقد تولد لديه وعى جديد على حريق القاهرة ، الذى يمثل قمة الإفلاس للنظام القديم ، فاشعل هذا الوعي زلزل قيم الشاب العتيقة وإيمانه الراسخ بها . . ولكن يوم ميلاد هذا الوعي كان يوم اغترابه ، إذ أصبح يعيش في عالم يستبهم عليه قليلا قليلا ويستلبه ذات نفسه ، ويعشى عينيه بأضواء تجاوزت دائرة وعيه ، فقد تضافر (الغضب المكتوم والضيق المتكتل) على تحطيم القيم . . فانطلقت المشاعر العاصفة الحبيسة في فترة يتجاوز فيها الأمل مع الغضب أشد ما يكون هولا . فتخرج النفوس الهائجة عن طورها مؤمنة بأن الحياة لم تعد تستحق أن يحياها أصحابها ، وفي نفس الوقت تدفعها المغامرة إلى لشدان الخروج من مآساتها بمجهودها فيتجاوز فيها اليأس والرجاء . . فتحطم القيم لينطلق المارد الجموح : (احرق . . خرب . . يحيا الوطن) .

والثورة تمر طيبة ، ولكن لشجرة محرمة ، هي شجرة المظالم .. وأتذكر هنا كلمة بريشت (إن للمظالم فائدتها ، فلا تضيق بها كل الضيق لأنها إذا اشتدت قصت على أصحابها) .. ويفطن حسن — وهو ممثل الاتجاه الثورى فى القصة — إلى ما يقرب من ذلك ، حين يقول تعقيباً على كلام عباس صديق فى سوء الحال : (أسأل الله المزيد من الاضطراب والتفسخ ..) .

و (عيسى) و (حسن) يمثلان فى القصة اتجاهين سياسيين متضادين ، وكل منهما مخلص لاتجاهه ، فعيسى يبغي الإصلاح لا التغيير ، وأفقه محصور فى دائرة الترقيع والترميم ، على حين اتجاه حسن ثورى ، إذ يرى أنه لا بد من تغير جذرى ، ومنطق حسن له قوة الواقع المستقيم المتماكب الذى يتسق فيه مع دخيلة نفسه ، فلا صراع باطنياً ومن ثم يحرص الأستاذ المؤلف على مقابله فى خطوطه الواضحة بمنطق عيسى المعقد ، ليكون بمثابة الأضواء الخاذبة لشطره الآخر .. ويتلاقى هذا النوعان من الوعى ليفترقا .. ويقود الأستاذ المؤلف خطيهما المتوازيين الملتقيين فيستبطن بهما جوانب الصراع الدقيقة .. ويضطدم الاتجاهان صدام آمال عيسى بمنطق الواقع الصلب ، فحين يشفق عيسى على رجال حزبه الذين يؤمن بإخلاصهم ، يدمغه حسن بمنطقه الثائر :

— إن كل شئ ينهار بسرعة ، ومن الخير أن ندعه ينهار ، هذا القديم كله يجب أن يجث من جذوره ..

— وقضيتنا الوطنية من يبقى لها ؟ ..

أتظن أن هؤلاء الشيوخ المخرفين الفاسدين هم الذين سيحلونها ؟ .

ثم بعد قليل : (.. وعلى الشباب أن يعتمد على نفسه .. أنت رجل مخلص وإخلاصك يحمك على الولاء لأناس لا يستحقون الولاء .. إننا نستنشق الفساد مع الهواء ، فكيف نأمل أن نخرج من المستنقع أمل حقيقى لنا ؟ .

ويرتاع عيسى حين يهيب ابن عمه أن يخرج بوعيه من قفص الترقيع ، تعللا بالتمسك بالأحسن نسبياً ، واستناداً إلى أن الأقل إثماً هو الخير ، فيصيح به أن (البلد لم يمت) وأنه (يجب أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب لنبدأ من جديد) .. ويتطلب حسن (دماً جديداً طاهراً) .. ويحتاج عيسى حزن عميق ، لأنه يرى آلهته (يفتنون بين

يديه) ، ويحس بالطاقة الهائلة الخبيثة وراء منصفته ابن عمه الذي يستطيع أن يتحدى الزمن نفسه ..

وعلى الرغم من تضاد الاتجاهين في منطقي حسن وابن عمه ، فإن بينهما قرابة فكرية كقرابة دمها تجعل المسافة بينهما أقل مما يفصلها من الشخصيات الأخرى .. ويشعر حسن بذلك شعورا خفيا ، فلم ينقطع قط عن زيارة ابن عمه ، ولم يئأس منه ، وود لو يزوجه أخته .. وكذلك كان عيسى يضمّر إعجابا خفيا بحسن رغم نفوره منه وعناده له وحقدّه عليه .. وليس الحسد وما يستلزمه من حقد بفضيلة ، ولكنه أقرب الآثام إلى الفضائل ، لأنه شعور معقد تتجاوز فيه الأضداد ، ففيه تطلع الطموح الذي يدفع إلى الاحساس المشبوب بالفضائل إلى درجة الاحتراق ، وفيه حميا الحماسة وإن تكن عمياء لاستكمال مواطن النقص ، وما قد تدفع إليه من جهد وتوثب يتضادان مع المداجاة والا مبالاة والمتاجرة بالمبادئ .. ولهذا كان يشعر عيسى في قرارة نفسه أنه أقرب إلى ابن عمه في الفكرة ، لكن يقعد به عناده وقصور همته عن التخلص من شباك الماضي التي تعثر بها وعيه تعثر الذباب بخيوط العنكبوت ، على حين كان ينفر من أصدقائه وشركاء جهاده الحزبي في القديم بعد أن رآهم يظهرون على غير حقيقتهم إذعاناً وحرصاً على المنافع الشخصية .. فن يرى إبراهيم خبيرت المحامي يتحدث عن رجال حزبه قائلا : (رجالنا) وهو في الوقت نفسه يحمل بمقالاته على الحزبية ، يعرفه القرف والتقرّز .. ويضيق بأمثاله حين يراه يتربصون الدوائر بالثورة ساعة العدوان الأثيم ، فيحدثون النفس أن أسعارهم آخذة في الصعود ، فتعود إلى (عيسى) الوطني القديم انتفاضاته الخالصة ، وترتفع حماسته للدرجة الغليان ، فيحس سدا ما بينه وبين الثورة ينابيع قليلا أمام الأريحية الوطنية التي تعيد للذكراه ماضي جهاده أيام سيم العذاب من الانجليز ، ويحمن ، وذاق وقع هراوات الجنود .. فيعاني لدع الإثم على سماع عبارات زملائه القدامى اللامبالين ، الأحياء في ظاهريهم ، ولكن بداخلهم الموت المتوعد فيفضل أن يكون (بلا دور في وطن له دور ، على أن يكون ذا دور في وطن لا دور له) .. فعلى الرغم من عقم منطقته العمل ، يترأى معدن نفسه خليطا من تراب وتبر .. يحتاج إلى صهر قوى ليخلص من الشوائب ..

ومفتاح شخصيته أنه كما يقول المؤلف (مخلوق سياسى قبل كل شئ) ، خلط

وجوده كله بالسياسة كما ألفها حين شب .. وركز فيها معاني حياته كلها ، وتجمست فيها مطامعه وآفاقه فربط بها كيانه كله ، فصمد لأهوالها حين امتحنته بالسجن والضرب والرفع والخفض ، ولكنه ظل يرى أحداثها من داخل فقاعات الحزب تفجرها الأحداث الخلية فقاعة بعد أخرى فتقتلع معها جذوره التي ثبتته بأرض الحزبية جذرا بعد جذر ، فإذا بوجوده الذي كرس له جهده فارغ خاو من كل معنى كان قد عرف كيف يوفق فيه بين مصلحته والمصلحة العامة على طريقته في استعلاء كاذب كان يزعم به رجال السياسة القديمة حقاً لأنفسهم يشبه النيل الطبق في العصور السحيقة ، لأنهم كما يزعمون صناع التاريخ .. وحين عصفت بآماله أعاصير الواقع تهاوت أركان حياته فإذا هو خاو كأوراق الخريف ، قد فقد دوره ، وضاق ذرعاً بأن التاريخ يصنعه الآخرون له كأنه من (الأغوات) .. ويشعر لذلك أنه سيظل بلا عمل ولو وجد عشرات الأعمال .. وتضافرت عليه الأحداث لتزيد شعوره بالعزلة والاعتراب ، وانساق معها بعناده وغروره في استعلائه الوهمي ليغوص بها إلى أعماق الدركات .. وكان قد بنى حياته الخاصة بناء سياسياً فخطب بنت المستشار على سليمان ليدعم بها مكانته وهو يعلم أن صهره كان متلونا في السياسة (كقوس قزح) .. وقد طلبها لأسباب لا تمت إلى الحب بصلة ، وإن كان قد تعلق بها بعد .. فالسياسة هي التي تقود عواطفه الخاصة ومنافعه حتى في أخص شئونه .. وقد غدت عقدة استعلائه بأنه فاز بخطبتها دون ابن عمه المنافس له في السياسة أيضاً .. ولكن ثلوثه السياسى يفقده وظيفته ويقضى على آماله في زواجه في وقت معا .. ويستعصى عليه أن يطوع نفسه للوضع الجديد عن عناد وإصرار ، فيقرر الحرب من منطقة وعى الآخرين به ، ويقرر أن يحيا حياة تافهة ، ولكنها (تفاعية تاريخية) لم يتخلص بها في منطقة المريض من قبضة التاريخ ، فهي لنفسه انتصاراً وهمياً بهجرته إلى الأسكندرية هجرة كهجرة السمان الذي يحقق انتصاراً خيالياً ببطولة زائفة في الخريف ليقع في شرك الصيد ..

ويقتن المؤلف في تصوير صنوف هرب عيسى لينجو من وعيه ومن الوعي التاريخي للفترة التي يعيشها ، وليمحو وجوده في عقم يناظر العقم الحزبي قبل .. فقد قدر له أن يحيا في أزمنة ليعانى التاريخ ، في إحدى لحظات عنفه ، ويحاربه في (موكبه المتدفق منذ الأزل) ، ويتملكه ضيق يبعث على الاستهتار بكل القيم ، ويجد في البحث عن كل ما ينفيه في وطنه ليستجيب لحياة أشد قسوة على وعيه من الحكم بالإعدام ، بل من حياة

الحشرات والموام . فليد له أن يعيش بين جالية أجنبية من اليونانيين ، في أبعد شقة في بيته من الأرض كأنما ينبغي أن يتبخر وجوده في الهواء .. ويساق لمعاشرة (ربرى) الفتاة الغريبة البائسة ، فيرى فيها صورته ، فكلاهما ملوث وطريد .. وهذا سر انجذابه إليها ونفوره منها وقسوته عليها في وقت معا .

وقد طغت عليه الحيرة بين فكره المضطرب وقلبه السياسى ، فلم تدع مكانا لسوى الأثرة والانتقام من الحياة كاستجابة سلبية منه للأحداث التى دفنته وهو حى ، فيتوطلد عزمه على تدمير نفسه بنفسه بدافع الاخفاق السياسى الذى سد به على نفسه كل منافذ الرجاء في توكيد ذاته إيجابياً وفى الالتحاق بالموكب الحديد .. فلم يكف عن البكاء على ضحايا حزبه في حين لم يذكر أمه مرة واحدة في منفاه الاختيارى بالاسكندرية .. ويستهر بكل قيمة إنسانية في علاقته بالفتاة ، فيقسو عليها ، ويهرب من مواجهة الحقيقة في جنينه الذى يسميه (الشئ) ويتشقى بالانتقام من أجساد الآخرين بنفس عن حقه المكبوت في مجال السياسة ، ويرفض فرص الاندماج في الحياة الجديدة حين يتيح له بن عمه ذلك في أريحية لا مبرر لرفضها سوى العناد والمسرة العمياء بانتصار وهى ..

ولا ينظر عقمه في السياسة سوى عقمه في صلاته بالحياة من حوله .. فقد عم الحذب عواطفه كما غمر حياته السياسية .. وتزوج (قدرية) .. زواجاً نفعياً بلا حب ولا أمل ، وبلا عقب .

ولم يدفعه الحلم بتغيير جذرى في حياته لسوى العبث .. فهو ضال عن نفسه كزورق بلا شراع ، لا يفتر شعوره بالمطاردة الدائمة ، ولكنه لا يخطر في باله الانتحار أبداً . فهو يريد أن يؤكد ذاته بالهروب خيالاً من الوطن والأرض والناس ، في حين هو متشبث بالبقاء ليحيا حياة البطالة أطول مدة ممكنة .. ولكنه في دخيلة نفسه ممزق يعاني أزمة الانتقال في شطرى شخصيته ، وكلا الشطرين سياسى أبداً .. فلا ينسى لحظة إخفاقه السياسى الذى يحرص على تعويضه في صنف الحسارة والقمار ومطاردة الوعي ، حتى ليعامل (قدرية) زوجته الثرية بقسوة لأن عجزه لم يخلق إلا بالثأر في موقفه الوطنى منذ معاهدة ١٩٣٦ ! ..

ويستيقظ جانبه الإيجابى الآخر ، من آن لأن على إهابة ابن عمه به ، ويكاد يفيق نهائياً على كارثة الاعتداء التى بعثت من جديد جانب بطولته الوطنية القديمة ، فيرى —

في مسلك المناقنين للثورة والمنتهزين - مرضا يجب أن يبرأ منه الوطن .. ويتساءل : (ألا من سبيل لنسيان الهزائم الشخصية ؟) .. وينفر من الاتجار بالمبادئ وبالقيم المثلى .. وكان عقده السياسية لا تحل إلا بمحك لمعدنه القديم يحقق به دوراً إيجابياً ليندمج في الحياة الجديدة بجهد لا عن إذعان واستسلام يمحوان ذاته التي يحرص دائماً على توكيدها وإن ضل الطريق .. وكان انتصار الوطن الحاسم السريع ضد الاعتداء يضيّع عليه الفرصة . فيغوص في الظلمات مرة أخرى ، ويرى أنه قد حكم عليه بالإعدام من جديد . وآية أخرى من الروعة الفنية للأستاذ المؤلف في حادثة يتيح بها لعيسى أن ينتفض وعيه السياسي والانساني انتفاضه قوية تكشف له عن ثقافة ماضيه كشفاً لم يستطع أن يتصل منه هذه المرة ، فهذا هو ذا عيسى - الذي تعود صنوفاً من الحرب القاسي يمحوها وجوده - يجد نفسه وجها لوجه أمام خصوبة حيوية لم يتوقعها ، أمام ثمرة خطيئته واستهتاره مع (ربرى) ، وتمثلت ثمرة الخطيئة مخلوقاً حياً تجمعت به أشعة الوعي الشتية في بورة قوية شدت به إلى الواقع الحى .. فقد رأى (نعمات) الصغيرة - ثمرة الملل القاتل منه والوجل اليأس من أمها - في صورة امرأة صغيرة .. (لقد اعتاد أن يهرب مرات في اليوم الواحد . ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة التي اجتاحت مستنقع حياته الراكدة فتفجر عن ينابيع حارة) .. ويحدث نفسه بالهرب من جديد ولكنه لا يتزحزح .. ويدب في حنايا نفسه عزم جديد يفتح عيونه على صنوف حياته وحسراته وإخفاقه ويضيء وعيه بنور جديد خفق له قلبه القهمل القاسي بخصوبة جديدة : (هذه الصغيرة شاهد على صنف كثير من المخاوف ، شاهد للطبيعة عندما تضرب لنا المثل على إمكان التغلب على المفاسد . الآن ألا نستطيع أن تقلد الطبيعة ولو مرة ؟ ألا نستطيع أن نخلق من أحزانك وخسائرنا وهزائمك نصراً ولو بسيطاً) .. وقد حرك الحصب الطيعي الجانب الحصب من معدنه المشوب .. فواجه الواقع الحى في الصورة النابضة أمامه بتناسل فكري من نوع جديد بدأ شوائب الماضي المعوق . لينجب فكره عملاً له سلطان الواقع وضراوته .

وفي هذه المقابلة الإيجابية يتلاقى ينبوع الخصوبة الفكرى بالخصوبة الحيوية للتناسل ليمتزج أحدهما بالآخر في خلق واقع جديد . ويرتجف عزمه هذه المرة على رسم خطة للمستقبل . . وتلك ناحية رمزية إيجابية يمزجنا كاتبنا الكبير مزجاً فنياً محكماً بالزعة

الواقعية في أدق ما تحرص عليه الواقعية من تحديد المعالم الدالة التي لا تقف عند سرد الظاهر الرخيص من أحداث الحياة الجارية .. ويلتحق بالإبحاء السابقة نظائر أخرى تتخلل القصة وتقع موقعها الفني الدقيق .. فنار الحريق كثير ان الأحداث تصهر لتظهر ، ويمر بنجبال عيسى تذكر عبادة الجوس للنار ، وحتى اسم عيسى نفسه ينقلب إلى رمز إيحائي في وهم صاحبه ، حين يخطر له : (يعزى أن أرى نفسى أحيانا كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين) .. وتبدو صغرية الواقع من كيانه المهتم حين تتوالى هزائمه ، فيوحى المؤلف بتفاهة وهمه في فدائه الأجوف حين ينظر عيسى فيرى البورص في أعلى الجدار في وضعه الجامد كالمصلوب .. ففي هذه الرؤية نفسها استبطان نفسى عميق ساخر .. وكذلك التورية الإيحائية بالسمان والخريف .. وأخيرا في مقابلة للشباب المقتول العضلات الأسمر السحنة وقد كاد الفجر الحديد أن تنفذ خيوطه للعيون يدعو في آخر القصة لمراجعة موقفه ولا نزع نفسه من الموقف الذى يشير الاشفاق عليه حتى من الأعداء .. وينصرف عنه ، فيشعر عيسى باستجابة باطنة له ، ويحدث نفسه جديا بالاسراع للحاق به .. ويوحى جده في اللحاق به أنه يتطلب الخلاص ويظل الحدس على مصراعيه بميلاد وعى جديد مع الفجر الحديد ..

ولم ترد في هذه السطور إلا التنويه بجوانب النضج الفني القل في استبطان الوعى لفترة حاسمة باختيار معالم محددة تميز خيوطاً دقيقة تحفل بها الوثبة التاريخية الخلاقة في صنوف الوعى البائس الذى يلنى أضواء على جوانب خبيثة دفينه ، لا تقف عند السطح ولا تقنع بالمظهر ..

وفي القصة مايقطع مرة أخرى بأن الأصالة الفنية ليست في تصوير الموضوعات المشتركة ، والمسائل العامة ، ولكن في الغوص بالشخصيات والأحداث في أعماق الوعى التاريخي .. وكلما تعمق الكاتب في جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير ، تراءت المعانى الإنسانية الدقيقة العامة جلية واضحة .. ولن يستطيع القارئ أن يفصل الأعمال الأدبية الكبيرة من عصرها وبيئتها .. وفي ذلك تتجلى أصالة الكاتب وجهده ، وبقدر رسوخ الإنتاج الأدبي في عصره وصدقه فيه يتأكد خلوده ، ويتاح له أن يشع معانى إنسانية كثيرة عميقة ..

النقد الأدبي من خلال تجاربي

عجبت من أقترح معهد الدراسات العربية العالية على الأستاذ السحرقى إلقاء محاضرات في موضوع كهذا ، فالموضوع غامض موزع شتيت . أكان المعهد يقصد أن يحاضر الأستاذ المؤلف في النقد من خلال تجاربه النقدية ، فيبين مراحل نقدنا العربي منذ اشترك هو في الكتابة وفي الجمعيات الأدبية ، فيتحدث في هذا الموضوع بما يلقي أضواء على اتجاه نقدنا الحديث وخصائصه وطابعه العام وتأثيره في توجيه الأدب ، ثم يتحدث في الأزمة والأزمات التي اجتازها هذا النقد ، ويرجع في تحديد معالم ذلك كله إلى مكانة نقدنا الحديث في النقد العالمي ، ومبلغ إفادتنا منه ، وأصالتنا فيه . بأمثلة من نقده هو ونقد الكتاب الذين عاصروهم من مخالفيين وموافقين له في منهجه ، على أن تكون هذه الأمثلة تتويجاً لاتجاهات عامة ؟ أم أراد المعهد أن يكون النقد من خلال تجارب المؤلف الشعرية ، وقد عانى المؤلف الخلق الشعري ، وله فيه ديوان ، حديثاً عنه مقتضباً في كتابه هذه (ص ١٥٩ - ١٦٠) والأحتمال البعيد أن يدعو المعهد المؤلف كي يحاضر في تاريخ فكره هو وثقافته ، فيورخ لشخصيته ، وأوغل من ذلك في الإحالة أن يكون المراد هو الحديث في النقد الأدبي . وإيراد الآراء والمذاهب والمعايير الفنية ، حتى الخاصة منها بجنس أدبي واحد ، كالشعر ، مع تعقيب المؤلف على آراء الآخرين تأييداً أو تفنيدياً . فتلك مجالات تتعذر الإفادة فيها من جملة محاضرات . وعلى صحة هذا الفرض الأخير ، كان لابد أن يحدد المؤلف موضوعه أكثر مما فعل ليستطيع أن يفيد وتظهر أصالته ، ولكن يظهر أن المؤلف تردد في تحديد ما يقصد المعهد إليه من محاضراته تحديداً دقيقاً ضرورياً للإفادة والأصالة ، فخلط بين الفروض السابقة جميعاً ، وأولى عنايته إيراد آراء وأفكار تمس مختلف معايير النقد بعمامة ، والشعر الغنائي على الأخص . فأخذ بيد طلبته إلى ميادين كثيرة ، طاف بها . ولم يدخلها ، وأشار إليها دون أن يلجها ، وتحدث عنها ولم يكده يتحدث فيها ، ويعلم منهجه في صدر الكتاب : (والإطار الذي اخترته لهذه المحاضرات هو الحديث عن النقد وماهيته ، وتقديم عام لاتجاهاته ومنهجه ، والتحدث عن النقد ككشف وخلق ، والرصيد الثقافي للنقد والناقد ، ثم الحديث عن مناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد ..) وعلى أن المنهج طموح تضيق به صفحات كتاب في حوالى مائة

وسبعين صفحة ، فقد أسرف المؤلف في إنفاق هذه الصفحات . فأكثر ما قبل في الفصل الأول مكرر في الفصل الرابع ، بمعانيه وبعض عنواناته ، إلى إسراف في شواهد متعددة للفكرة الواحدة ، بدلا من شرح هذه الفكرة ، وتطبيقها موضوعياً على شاهد واحد ، بحيث تنضح للقارئ . ونضرب لذلك مثلاً واحداً — من بين أمثلة كثيرة مفرطة في الكثرة — : أن المؤلف كان (من بين الذين طعموا نقدنا المعاصر بكثير من الآراء والنظريات النقدية الحديثة) ومنها التجربة الشعرية ، ومقياسها الفن العام أنها هي « التوفيق في أداء التجربة صادقة حية قوية » . وهذا مقياس عام لا يشرح ، ثم يعقب ذلك بقصائد أربع ، يوردها ، مع أحكام عامة لا تقفنا بحال على معنى التجربة ، ولا معنى الصدق — من فني وواقعي — ولا معايير الحيوية الفنية فيها . وبدلاً من ذلك يلقي بأحكام عامة يضطرب تفكير القارئ في فهمها ، وتقويمها ، مثل تعقيبه على قصيدة : (المجنونة الشريفة) أو (الإشاعة) ، للمرحوم أبي شادى ، بقوله : « وهى قصيدة أصيلة ، لم يسبق إلى فكرتها شاعر عربي أو غربي » ، وهذا حكم جريء ، لا يتأتى إلا بعد استقصاء معجز . وكل ما يعقب به على القصائد الأربع هو : فشل هذه التجارب الأصيلة التي تكشف عن أسرار الانفعال والفكر في ضوء جديد باهر هي التي لن تفقد طراحتها وسحرها على مر الزمن (ص ٦٤) .

ومن أجمدية النقد التي نحرص على تثبيتها في أذهان المبتدئين أن هذه الأحكام العامة ، دون تعليل ، لا تدخل بحال في نطاق النقد . وتاريخ النقد العالمى والعربى على السواء يبدأ حيث وجد له تعليل وتفسير من نوع ما ، قد يعقبها تقويم أو حكم . ونعد من النقاد من هم قادرون على التعليل والتحليل والتفسير ، وإن أخطأوا في الحكم أو التقويم على حين لا نعد من يرمى بأحكام عامة وإن أجيد سبكها لغويا — ناقدا ، مهما كان قوله فيها صائباً ، ونعلم أن المذهب التأثري لم تعد لمبادئه — في دعوة النقد للاستسلام لانطباعاتهم الأولى للقراءة دون رجوع لمعايير موضوعية — أية قيمة فنية ، بل إنا تعرضنا لشرح مبادئهم ، وقلنا إن نقدهم التطبيقى يكذبهم في مبادئهم ، وشرحنا ذلك وأطلنا في شرحه في كتاب كان تحت يد الأستاذ المؤلف لو شاء أن يفيد منه . على أننا في ذلك لانقول إلا ما يكاد يكون بدسيا ، ومن المبادئ الأولى في النقد . ولهذا نتعجب كيف ينصرف الأستاذ في تعليقاته في الكتاب إلى مثل هذه التعليقات العامة التي لا يحفل بها نقد من أى مذهب من المذاهب ، في عصر من عصوره .

على أن اضطراب الكتاب في منهجه - على نحو ما قلنا - أمر هين إذا نظرنا فيما هو أخطر من ذلك ، في مفاهيم النقد ومعاييره ومذاهبه وثقافته كما يراها الأستاذ المؤلف ويطبقها . وننتقل في نقدنا لها من المهم إلى الأهم فالأكثر أهمية ، متناولين ذلك كله في شكل قضايا عامة .

يتحدث الأستاذ المؤلف في المناهج النقدية ، ثم في منهج الناقد الحديث ، وما يتطلب منه من ثقافة وسعة اطلاع . متخذاً من نفسه مثالا لكل ذلك . ولنتنظر الآن في تمثله هذه المذاهب والاتجاهات وموقفه منها . ولنبدأ بما قاله (ص ٨) إن الاتجاهات النقدية تتبع المذاهب الأدبية : « وأهم هذه المذاهب المذهب الفقهي أو اللغوي .. والمذهب الفني التي يعتمد النظر إلى جمالية العمل الأدبي .. والمذهب الواقعي ويعتمد النظر في مضمون العمل الأدبي وبخاصة المضمون السياسي والاجتماعي .. وهناك المذهب الوجودي الذي يعتمد على الإنسان وفرديته (هذا وليس المذهب اللغوي مذاهباً ، وأعجب ما نسمع أن يكون هناك مذهب يسمى المذهب الفني ، على أن المذهب اللغوي ، - في النقد الحديث - ويصح أن يكون قسم المذاهب الأخرى . فالواقعيون جميعاً - من غربيين وشرقيين - يعنون بالتعبير اللغوي والبلاغي في أدق خصائصها ، ولكن من خلال وحدة العمل الأدبي كله ، وهذا هو الرأي أيضاً عند علماء الأسلوب ، وعلم الأسلوب الحديث (Stylistics) هو الذي قام مقام البلاغة القديمة . ثم إن الاتجاهات الاشتراكية قاسم عام بين الوجوديين والواقعيين وعنايتهم جميعاً بالأسلوب باللغة المدى . ولذا ذكر للأستاذ السحرتي - عابرين - كلمة (لزولا) رأس الواقعيين وأكثرهم تزمناً في مذهبه ، فإنه يحفل بالتعبير اللغوي ودقته كل الاحتفال ، ومن كماته في ذلك : الحملة الحيدة الصياغة هي في نفسها عمل طيب) .

ويكرر الأستاذ المؤلف نفس الفكرة الإجمالية المقتضيه حين يقسم المذاهب الفلسفية (في بضعة أسطر ص ١٠٦ - ١٠٧) تقسيماً عجيباً : (ومن فروع الفلسفة الكبيرة الفلسفة العلمية) لعلها العقلية ؟ (، وهي التي تعتمد العقل والمنهج المنظم الواضح ، وهي أكثر ماتسود في إنجلترا وأمريكا . والفلسفة الإنسانية ؟) (وتمثلها الوجودية في نظر الأستاذ المؤلف (.. والفلسفة المادية ..)

وكنا نعتقد أن الأستاذ المؤلف على علم بأن الفلسفة العقلية لها مفهوم آخر أعمق

كما ذكره ، وقد انهارت هي والفلسفة الوضعية بالفلسفات الحديثة ، وأهمها الديالكيتية منذ (هيجل) ولها أسماء أخرى غير الفلسفة الإنسانية ، فالزعة الإنسانية تسمية عامة ، وكانت في أوروبا نزعة إنسانية في عصر النهضة الأوروبية . ثم إن الفلسفة العقلية لم تسد بخاصة في إنجلترا أو أمريكا كما يقول المؤلف ولكن لاهمنا كثيراً تصحيح مثل هذه الهنات فيما يخص الفلسفة . بل يهمننا ذلك فيما يخص أثرها في النقد الأدبي . فيجعل الأستاذ (العقلانيين) يحكمون على العمل الفني بمقتضى العقل (وهل يصح أن يكون ذلك مقياساً جمالياً) ؟ ، ثم أصحاب الفلسفات الإنسانية يحكمون بمقتضى المواقف في حين يجعل الماديين يحكمون بمقتضى الناحية الاجتماعية وهذا خلط . فالاعتداد بالمواقف ظاهرة عامة في القصة والمسرحية في العصر الحديث ، سواء لدى الوجوديين أم الواقعيين الماديين ثم إن هؤلاء جميعاً لا يجافون العقل ، بل لهم فلسفة جمالية معقدة ، لا تغنى فيها شيئاً هذه الأسطر المقتضبة التي نقلها المؤلف من مرجعه الأجنبي . ونحسن الظن به إذا ألقينا التبعة على مرجعه فيها لاعليه .

ويرجع الأستاذ في تطبيقه لذلك الاجمال ترجيحاً يشككنا في الفهم العام لمعنى الأدب نفسه . ففي حين يرى أننا لا ينبغي أن ندعو إلى اتجاه فلسفي في مرحلتنا الحاضرة (صدر ص ١٠٨) يطبق نظرية الواقعيين في الاعتداد بالمضمون دون الشكل ، مع أنهم جميعاً يعنون بالأمرين معا ، (ص ١٠٨ وما بعدها) على حين قد أعجب قبل ذلك بفكرة اعتمد فيها على (قدامة بن جعفر) في عزله الشعر عن الدين والخلق (ص ٥١ — ٥٢) .

وكان الأولى أن يعتمد في عزل الشعر عن الدين والخلق على « عبد العزيز الجرجاني في » الوساطة « لأن كلام » قدامة « هو في قضية صدق الشاعر ومناقضته لنفسه .

وأخطر من ذلك أن يطبق فكرته في الاعتداد بالمضمون ، فيرى (ص ١٠٨ — ١٠٩) أن الشاعر الذي يتغنى بالقيم الثبيلة للانسان كالسمو الخلق في قصيدة أو قصة ، ثم يحقر من شأن الانسان ويظهر تفاهته في أخرى ، أو يشير غريزة جنسية هو شاعر أجوف ، وخاو مذبذب ، وشعره خداع في خداع . . والذي يتحدث عن آلام البشرية ، ليس له أن يتحدث عن تجارب شخصية فردية كابدها . . وبالرغم من التناقض بين هذا القول وإعجابه بالنظرة الجمالية المحضنة ، فإن الأمر خطير في فهمه لتمجيد القيم تمجيذا

مباشراً ، وفي تحميمه على الشاعر أن يختار إما الناحية الاجتماعية وإما الذاتية أما التغني بالقيم النبيلة فقلما يوجد فيه شعر ، وكل ما أعلمه ويؤكد أن الأدب كله ، ومنه الشعر ، إنما يوجد حين يشف عن هذه القيم : عن طريق تصوير الآلام ، وكفاح الإنسانية ، أو كفاح الفرد في الحصول عليها . . فإذا تحدث شاعر في إخفاق الإنسان ، أو في العوائق الجبارة الرهيبة أمامه ، وإذا تحدث عن تفاهة الإنسان وضياعه حيالها ، فهو في مجال الأدب بالمحض . وهذا أمر لا مجال للخلاف فيه . . ولكي أختصر الطريق في مناقشة المؤلف أحيله إلى مقاله « بندتو كروتشي » . وهو من الجالين الخالص وقد ورد ذكر اسمه في الكتاب (ص ٥٢) ، فلو كان قد قرأه ، لعلم أنه يؤكد في غير موضع من كتبه أن الأدب إنما يوجد في وصف النقص ، والآمال الجائعة ، ومواطن الضعف والإخفاق ، لافى وصف الغرائز الشبي والآمال الراضية . .

وهذه الفكرة يتحدث فيها النقد الحديث كله ، مؤكداً أن موضوع الأدب الذي يوجد فيه هو قضية : « الاستلاب » . وهي كلمة تترجم بها الفلسفة الجالية .

وليراجع الأستاذ معلوماته عن الشعر كله . حتى العربي القديم منه . ليتأكد أن الشاعر العربي . . بفطرته وقبل وجود هذه الأفكار في النقد الحديث — حين كان يصف عاطفة راضية ، كان يصعبها في إطار تحسر ، على أنها قد مرت ولن تعود ، أو في صورة أمل متوقع تقصر دونه جهوده ، لتكتسب قوة دون التغني مباشرة بالقيم والعواطف الشبي . وما لنا نذهب بعيداً ، فعلى الأستاذ المؤلف أن يقرأ مثاله الذي أورده في استحسان التغني بالمشاعر الجميلة وسياق كلامه يدل على تمجيد العواطف النبيلة مباشرة ، بدليل أنه جعلها قسماً لتصوير ضعف الإنسان وتفاهته ، كما بينا في قصيدة الأستاذ محمود أبو الوفا . فهي (بعد مقدمتها التي يتحسر فيها على ضياع الإنسان المنشود) تنصرف إلى نصائح وحكم مباشرة . ليست شعراً في مقاييس النقد الحديث في كل المذاهب والاتجاهات فليست هي سوى نظم ، استمع إلى بعض أبياتها :

لسب حراً يأخى إلا إذا ما	كنت عما تشبهى أسى مقاما
وأحق الناس في الناس احتراماً	من تعالى عن هواه أو تسامى
ذا هو الحر الذي يخشى نهاه	لا سواه ، وهو لا يرجز سواه

فأى شعر هذا الشعر ؟ وقد استحسنته المؤلف وأشاد به لأنه تغن بالقيم النبيلة .
وليس هذا معياراً فنياً لا في مذهب الواقعيين ولا في المذاهب الأخرى في حين يعيب
الأستاذ قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور ، لأنها تبين عن السأم والضيق بالحياة .

وقد قلنا إن هذا مجال الأدب ، لأنه يشف عن معانٍ إيجابية يعترف المؤلف نفسه بها
(ص ١٢) ، ولا يصده هذا الاعتراف عن جحوده شاعريتها لمجرد أنها تعبر عن السأم
من الحياة الرتيبة وإن كنا نأخذ فيها على الشاعر أن الفكرة غالبية على التصوير مما يذهب
بروح الشعر . ولكن معيار المؤلف لتقويمها هو أنها « لا تسير الاتجاه البناء الذي
ندعو إليه » مع اعتراف المؤلف بأنها تشف عن المعنى البناء بالإحياء لا بالتصريح وهذا
من الأسباب التي تجعلنا نعتقد أن مفهوم الشعر والأدب غير واضحين من ثنايا ما كتبه
المؤلف في كتابه .

ومما يدعم رأينا السابق أن المؤلف يشيد بالشعر ذى المضمون الاجتماعي المباشر ،
وتعليقه لذلك أن هؤلاء الشعراء الحاسيين وهبوا طاقاتهم لخدمة الشعب . ويعلل له فنياً
بأن شعرهم « خطابي موائم لغايته » (ص ١١٤) ويمتدح هذه الخطابية قائلاً : « فالشعر
الوطني والقومي والثوري ، هو شعر لإثارة الجماعات ، لا يستطيع قياسه بالقواعد الفنية
التي نطلبها في باقي أنواع الشعر » . كأن الثورات وخدمة الشعوب ، وإثارة المشاعر
لا تخدم ولا تجود إلا بالشعر الخطابي . وهذه ثلثة خطيرة في إدراك معنى الأدب نفسه .
فضلاً عن تقويمه .

وعلى هامش ما قلناه ، نشير إلى أن المؤلف يرى أن الشاعر صلاح عبد الصبور في
قصيدته « الشئ الحزين » ، متأثر بالوجوديين . ولنعلم الأستاذ أن الوجوديين لا يحفلون
بالشعر ، ولا ينتجون ، ولا يدخلونه في نطاق الالتزام الذي هو جوهر مذهبهم .
وإنما صلاح عبد الصبور متأثر بالشاعر الإنجليزي « ت . س . اليوت » ويرجع الأستاذ
المؤلف إلى قصائد « اليوت » أو إلى ما ترجم منها بالعربية ، ليتأكد مما قلناه في مفهوم
الشعر ، وإن وصف ضعف الإنسان وعجزه أو تفاهته ، ليست مما يناقض الاحساس
الإنساني ، أو الاتجاه البناء ، ولم يعب ناقد يعتد به الشاعر اليوت بهذا المعيار العجيب الذي
يتحدث فيه الأستاذ ، لأن الشعر يشف عن المعاني النبيلة بما يصوره من مواقف بائسة ،
ويوحى بها ، دون تعبير صريح أو خطابي .

والنقد عند مؤلفنا كشف وخلق . يقصد أصالة الناقد في تمثله لثقافات واسعة ، ونظريات كثيرة ، ثم تطبيقها على الخلق الأدبي كي يستخرج معناه اكتشافا من عنده . ليكن ! — ولكن ناقدنا يدعو إلى اعتماد الناقد على العقل الباطن . ووردت هذه الكلمة غريبة غامضة في الصفحة السادسة من كتابه ، فقد رنا أنه يختم دراسة الناقد للوسائل الفنية التي يثار بها اللاشعور ، ولكن لا بد أن تكون الدراسة واعية كل الوعي ، ثم يطبقها الناقد واعيا كل الوعي كذلك . ذلك أن الخلق الفني شعريا وغير شعري ، قد يشف عن اللاشعور ، وتلك ظاهرة قديمة في الأدب حتى قبل اكتشاف عالم اللاشعور اكتشافا علميا على يد « فرويد » وتلامذته منذ عام ١٩٠٠ م ، وفي تلك الحال يكون أثر اللاشعور في الخلق الفني لا واعيا . ومنذ اكتشاف اللاشعور تيسر للشاعر والكاتب ، كاتب المسرحية والقصة ، استخدام وسائل اللاشعور ، ولكنه استخدام واع دقيق ، يقتضى جهدا بالغا وإحاطة بأسرار اللغة والنفس . والوقوف على تفهم هذه الوسائل الفنية في إثارة اللاشعور — وهى مهمة الناقد — لابد أن تكون واعية جاهدة كذلك . قد فهمنا أولا ذلك الفهم من عبارة الأستاذ الغامضة السابقة ، ولكن خاب ظننا في فهم تلك العبارة السابقة كما ينبغي أن يكون الفهم لواقع جهد الناقد الواعى ، ذلك أن المؤلف (فى ص ٧) يكرر أن الناقد كالكاتب « يستعين بعقله الباطن لإمداده بالخواطر والروى » . ثم يغالى مرة أخرى (ص ٣٨) حين يقول : « وقد يحتاج الناقد للوصول إلى بواطن الأعمال الأدبية ، الرمزية وغيرها ، إلى أن يعيش فى غفوة ، ويسبح فى بحرها فى عفوية ، معطلا عقله الواعى . . » بل ويريد (ص ٣٩) قائلا : « وقد اتبعنا طريقة تنويم العقل الواعى فى سبيل تعرف طائفة من أعمال بعض كتابنا . . » ولیدلنا المؤلف على ناقد واحد ينم عقله الواعى لينقد . فالمسألة لدى الكاتب والشاعر — منذ اكتشاف اللاشعور مسألة استعانة واعية بوسائل فنية محدودة . . كى يثار اللاشعور وعالم اللاشعور فى المذهب الرمزي ، والسير يالى والتعبيرى . وهذه هى الوسائل الإيحائية ، وحتى السرياليون الذين دعوا الكتاب والشاعر إلى الاستسلام للخواطر الأولى ومكونات عالم اللاشعور ، مما أسموه : الكتابة الآلية ، لم يدع واحد منهم أى ناقد أن ينم عقله الواعى حين ينقد . وإذا كان لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليحرقها لأنها مضللة ، تغفل عن بديهيات الأشياء . وفى الحق لا تتصور إلا أن كثيرا من أحكام المؤلف صدوت كما يقول هو عن إنامة عقله ووعيه ، مثل حكمه على ديوان « ساق على الدانوب » للأستاذ هلال ناجى

بأن مؤلفنا بعد مراوضة وجهه قد اهتدى إلى أن أهم ميزة للديوان هي التأثرية ،
 أى رسم الصور على طريقة الرسامين التأثيرين (هكذا ، وبدون شرح — ص ١٥ ، ١٧)
 ثم ينطلق المؤلف في تعليقات تأثرية . أى غير معللة ، يستملها من علاقته بالشاعر ،
 دون أى تبرير موضوعى . فثلا قصيدة : « حمل » تجربة خفيفة ، وخواطر عادية عن
 رؤية هلال ناجى سفينة الصحراء رهينة قيد الأسر فى حديقة الحيوان بمدينة قنا . ويطلب
 المؤلف فى مدح القصيدة فى غير تعليل . وسبق أن قلنا إن هذا يندرج فى الأحكام
 المطلقة التى لاتعد نقدا أدبيا بحال . وكذلك يركز المؤلف صفات الشاعر عبده بدوى فى
 أنه شاعر « يجمع بين الحلم والحقيقة » وتموج صياغته بين البساطة والتلوين ، ويغوص
 من العقل الواعى إلى العقل الباطن للأعراب عن تجارة إعرابا تأثريا . « وما معنى الإعراب
 التأثرى ؟ وهل هى خاصة فنية ؟ وليس فى القصيدة التى استشهد بها (ص ١٩) شئ
 من ذلك . ويستمر المؤلف فى إيراد نماذج ، والتعقيب عليها على طريقته ، حتى يأتى
 بمثال رمزى عميق جيد لنازك الملائكة (ص ٢٣ — ٢٤) مأخوذة من ديوانها « قرارة
 الموجة » . ومطلعها :

وأبغضتك لم يبق سوى مقتى أناجيه
 وأسقيه دماء غدى وأغرق حاضرى فيه
 وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمة
 وأسمع صراخ الحقد فى أغنية جهمة

وكل ما يعلق به المؤلف على هذه القصيدة قوله : « وتلاحظون فى هذه القصيدة
 النابغة كيف عبرت الشاعرة عن نفسها فى حيوية وطلاقة ودرامية ، وبسطة انفعالاتها
 المتنوعة فى عمق ، من مقتى وكراهية للمحب ، إلى فرحة وجلد بالانتصار ، إلى ندم ،
 ثم إلى حسرة » . وهذا التعليق السطحي لا يشرح شيئا ، لأنه يعتمد على ذكر المعانى ،
 (أو العناصر) التى يفهمها أى إنسان عادى من القصيدة ، حين يسمعها ، على حين فى
 القصيدة تعمق فى تصوير وعى الشاعرة بمأساتها التى تعبر عنها فى القصائد الأخرى .
 وظاهر القصيدة تصوير حب تنتقل فيه الشاعرة من البغض إلى الثورة عليه فى مفارقة
 عن الكبرياء المتعالية تصطدم بما يؤذيها ، تترقى فى تصويرها ، وتثير عالم الأشباح
 والظلام والعدم وأشلاء الندم ، ثم تهدأ العاصفة ، وتستقر الزلزلة ، وتطمئن النفس

المكدودة وقد دفنت حزنها في الكأس والظلمات . فتقيق على هول اليأس : إنها لم تقتل سوى نفسها . وباطن القصيدة وصف مأساة الوعي القردى حين ينعزل . فحبها أثره ، أغلقته على نفسها ، فلم تبحث عما به تراسل مع من سواها ، يل بحث في تفردا ، وتميزها ، فأقامت حدا حصينا بينها وبين الإيثار . وهو دعامة الحب . فالحب بذل وتضحية . والتفرد والانطواء يجعلان الناس يغيشون كأنهم في جحيم ، وهو ماتعانيه الشاعرة .

ونقص الحب في عالمنا ، بهذا المعنى الواسع ، هو مأساة العصر ، كما يعنى «اليوت» في قصائده بتوكيده ، ومحاكبه كثير من شعرائنا المتعمقين . والقصيدة رمزية تعبيرية في وسائل تصويرها وهدفها . ولنعذرنا القارئ في هذا التعليق المختضب ، لأننا هنا نشير إلى أمور لا يمكننا في المجال استيعابها .

ويقول الأستاذ المؤلف إنه كابد « معاناة شديدة في الوصول إلى الرؤية في طائفة من أعمال الرمزين » ومن آيات هذه المكيدة الشديدة تعليقه على قصيدة : « النأى والريح » من ديوان « النأى والريح » ، للأستاذ خليل حاوي ، أنها الثورة على التقاليد البالية ، والثقافة الهرمة ، ومحاولة الأصالة والخلق في « فطرة وعفوية » ، « إنها دعوة إلى ترك النفس على سبيلها ، وترك العمل الأدبي يخترع نفسه (ص ٤٢) . وهذا بعيد كل البعد عما أراد الشاعر ، فالحقيقة أن القصيدة ثورة على الحقائق المألوفة في عالم الناس الرحيب الممل السطحى الدارج ، كما هي مسطرة في الكتب والمواضعات ، لأن الحقائق التقليدية المنطقية لا تشرح شيئا ، ولا ترضى النفس الطموح مع محاولة الشاعر الرحلة إلى المجهول ، إلى أطواء النفس في فطرتها البعيدة الأغوار . فالقصيدة صبيحة تذكرنا في وضوح بصيحة فاوست في أول مسرحية « فاوست » لجوته ، ولها أوثق صلة برحلة « رامبو » الرمزية في قصيدته : « السفينة السكرى » .

وكذلك قصيدة عبد الوهاب البياتي (ص ٤٣ - ٤٤) ، ظاهرها مناجاة أخيه ، في العالم العلوى تحول دون لقاءها صخرة الناس . ويرى المؤلف أنها مناجاة الموتى في عالم السماء ، أو مناجاة سيدة متحضرة . . (ص ٤٤) . وواضح لمن له إلمام بالرمزية أنها مناجاة للحقيقة ، والوصول إلى هذه الحقيقة بمثابة البعث : ولكن الشاعر معوق بأنه في قبر الأوهام مع الناس ، وهم الموتى على الرغم من ظاهرهم الحى ، يخافون نور

الحقيقة ، لأنها تغشى بصائرهم التي ألقت الظلام ، ويعيشون كخفافيش ، أو كديدان
تقتات الهوام ، خلت قلوبهم من الحب ، وهو رمز الايثار والبذل والتضحية والخصوبة
عند الرمزيين .

وأدعى إلى الدهشة أن يقف الأستاذ المؤلف عند تعبير للأستاذ خليل حاوى فى
قصيدته السابقة : « وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة » ، فيفسرها بأن الشاعر
يلقى المرارة فى سعيه دون شعور بالمرارة ، وإنما يقصد الأستاذ خليل حاوى إلى أنه فى
عالم المعارف المطروقة ، وفى سجن المعارف الأليفة القريبة التناول ، يآلف الشاعر ما يردده
الناس من موارد آسنة ، قد طبعهم عليها العادات ، فلم يمرحوا بمراراتها ،
ولا أسنبا . ثم يبسط الأستاذ الرمزى كلها ، تبسيطا يشكك فى إدراك مفهوميها الحق ،
فيقول معلقا على العبارة السابقة لخليل حاوى : « وهى من الببارات المتناقضة المتعاكسة
التي يحلو للرمزيين استعمالها (هكذا ، ص ٤٢) وهى ليست عربية على الرمز العربى ،
والتي (هكذا) ورد أمثالها كثير فى شعر أبى تمام والشريف الرضى . فى مثل قول
الشريف الرضى :

تبيت من سماعها تن من غير ألم

وقوله فى وصف اليوم :

عجبت له يمشى بنا وهو واقف وياكل من أعمارنا ويجمع

والبيتان السابقان وأمثالها تنطبق عليها المحسنات البديعية العربية من الطباق والمقابلة ،
ولا يمتان بصلة للرمزية فى صورة من الصور ، ولا علم للمؤلف فى اعتماده على مصدره
الذى أشار إليه ، فلا بد أن تكون لديه فكرة ما ، عن الرمزى ، على أن عبارة الأستاذ
خليل حاوى ، كما شرحناها ، لا صلة لها بما سماه المؤلف الصور المتعاكسة . ثم إن
المذهب الرمزى هو المذهب الانحائى ، لا مذهب التلاعب بالألفاظ وآية معرفة المؤلف
بالرمزية تقسيمه العجيب لمعاني الرمز (ص ٣٥) ما بين رمز عام مشترك ، ورمز الحلم
(هكذا) ورمز مفرد . ويقصد بالآخر الرمز المطلق وهى رمزية الألفاظ . وهى رمزية
محقة انحدرت إليها الرمزى لدى بعض الشعراء القاصرين . ولكن هذا التقسيم لا يشرح
شيئا ، ولا يمدى فتىلا فى فهم الرمزى . ويقول (ص ٤٣) فى تعقيبه على شواهد الرمزى
بعمامة : « فثل هذه القصائد لا يلزم أن تتوضح أجزاءها للعقل ، بل يكفى بلوغ المعنى
(م ١١ - فى النقد التطبيقي المقارن)

الكلى لها ، وفي بعض الأحيان يكتفى تعرف صفة فنية من صفاتها ، كأن تنطوى على إيقاعات مخدرة عذبة . . . » . على حين تعتمد الإيحاءات الرمزية على فهم كل كلمة ، وكل حرف . فالحروف نفسها لها قوى إيحائية عند الرمزيين ، فضلا عن الحمل والصور ، والتجربة العامة للقصيدة ، ولو بدأ المؤلف في تفهم الرمزية على وجهها . لا على هذا النحو الغائم الممحو ، لنقد القصيدة الرمزية الضحلة ، حين تقصر وسائل الإيحاء فيها ، وتنحدر إلى تعبيرات مباشرة أو تكاد كما في قصيدة البياتي التي عنوانها : « الرجل الذى كان يغنى » (ص ١٠٢ — ١٠٣) بدلا من إشادته بها وفرحته بالعثور على رموزها الضحلة غير الإيحائية ، واكتفائه في تفهيمها بأنها ذات وحدة قوية متماسكة ، وإيقاعات منمنمة .

ولنوجز كل الإيجاز في حديث المؤلف في الصورة الشعرية (من ص ٨٠ — ٩٤) . فبعد أن يتكلم في اللفظ العذب المونس الفصيح السهل . . بما لا يكاد يخرج عما قاله نقاد العرب القدامى في اللفظ في عمود الشعر ، ينتقل (ص ٨٤) إلى مقومات الصورة ، وكل ما يذكره أنها لا بد أن تسير الانفعال وتتساق مع الفكرة ، وأنها كانت « عقلانية فصبرت الشعر عقلانيا » (؟) ثم هومت سارية في الخيال البعيد عند الرومانسيين ، أما شعر اليوم فينزح إلى الصورة الدقيقة . ثم يتبع ذلك بأمثلة ونماذج لا تزيد شرحه العام إلا غموضا . فبإتقى بقصيدة لأبراهيم العريض (ص ٨٥) موضوعها : التمثال الحى ، ويمتدحها بأنها صورة حية دقيقة للراقصة (ص ٨٥ ، ٨٦) ، ثم يرد على من استهجنوا تصوير امرئ القيس للجواد (؟) ، وعلى من عابوا تصوير مشهد طبيعى لعل محمود طه ، ردا غير معلل فنيا . ثم يرى أن تعرف فن الصورة لا بد فيه من الوقوف على فن التصوير . ويتحدث عن ذلك بعد (ص ١٢٨) فلا يذكر إلا أن فن التصوير يجعل الناقد يلمس كيف يكون تكامل أجزاء الصورة ، ويمدح قصيدة جيلى عبدالرحمن : « عزاء فى القرية » أنها جمعت مشاهد أربعة : مشهد الحقول الواحة تنق فيها الضفادع ، ومشهد القروية البائسة تبحث عن دجاجتها الضالة ، ومشهد المنازل تحف في كواتها الأضواء الواهنة ، وهذه كلها خليفة للصورة الأصلية ، وهى المائتة . وواضح من ذلك كله أن الأستاذ يفهم الصورة الشعرية على أنها تصوير شخصيات كالراقصة أو القروية البائسة ، أو مشهد طبيعى كالمائتة مثلا .

ولا نريد الآن أن نشرح أن ربط التصوير بالشعر ونقده في كلام المؤلف سطحي ضعيف ، وأن المسألة أعمق من ذلك بكثير ، ولكننا نقتصر على إذكائه لمفهوم الصورة ، فإذا كان يحصرها في معنيها السابقين ، فهو يخلط بين الصورة بالمعنى العام أو المعنى العامى أى بمعنى المشهد ، كتصوير المآتم ، وصورة الشخصيات Portrait من ناحية ، وبين الصورة الشعرية بمعناها الفني image ، والمعنى الفني الأخير هو وليد الخيال imagination وللمؤلف أن يتفضل فيعلم أن الصورة في معناها الأخير لم تصبح من الكلمات الفنية أو الفلسفية إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، على يد الفلاسفة والنقاد العالمين ، وأن المسألة ليست فهما سطحيا لكلمة يتداولها العامة ولكنها تمس موضوعا فنيا عميقا يتصل بفهم الخيال في معناه الحديث ، وبفلسفته ، نقول ذلك ونحن على علم بما قاله نقاد العرب في الصورة ، وأورده المؤلف في اقتضاب واعتماد على مصادر مضللة لم يحصها ، وربما عدنا إليها في موضع آخر .

والدليل القاطع على أن الأستاذ لم يدرك الصورة إلا في معناها العامى السابق ، أنه يرى أن القصيدة قد تكون فكرة كبيرة وتخلو من الصور . ويمثل لذلك بقصيدة طيبة للمرحوم أبى شادى عنوانها : « من السماء » (ص ٨٧ — ٨٨) وموضوعها مناجاة الأرض للشاعر حتى لا يفتن عنها بالسماء ، ويدور الحوار بين الشاعر والأرض حتى يقتنع الشاعر بعودته إلى الأرض وحبه لها ، وهى أمه ، فأثر أن ينزل إلى الواقع بدلا من التحليق في خيالات وجدها لامتده بعون ، فعاد إلى أمه الأرض بروح جديدة ، روح الحب والاصلاح ، عود المسيح . وفكرة القصيدة أنه لا ينبغي أن نجري وراء أو هام نعيش في أبراجها السماوية ، أو نتعلق بما يبعد عن الواقع . ولو أن الشاعر عبر عن هذا المعنى صريحا على نحو ما قلنا أو قريب منه ، لكان غير شاعر ، وإن نظم كلامه ، ففرق بين الشعر والنظم . ولكنه صور فكرته في الحوار والمقابلة والموقف والحركة النفسية والاقناع الفني ، فالصورة تجسم للفكرة ، وهذا التصوير هو مجال الأصالة . وبدى أن الفكرة وراء الصورة الكلية للقصيدة أو الصور الجزئية فيها ولكن لا ينبغي أن تنحدر القصيدة إلى فكرة بدون صور ، وإلا كانت نظما ، مثل أبيات الأستاذ محمود أبو الوفا التي عددها المؤلف جيدة ، وأوردناها من قبل في هذا المقال ، وهى — كما قلنا من قبل — نظم ، لأنها خالية من الصورة . وقد استطاع رد القصة أو المسرحية .

إلى فكرة ، هي قضيتها الأساسية ، ولكن بدون تصويرها فنيا - على حسب القواعد العامة المعقدة للقصة أو المسرحية - لاتدخل مجال الأدب ، ولا يعتد بها لدى النقاد ولا الجمهور الناضج . وكذلك القصيدة ، وراءها فكرة ، ولا بد فيها من صور Images بمعنى الصورة الفنية والفلسفى ، لا المعنى العامى الذى فهمه المؤلف .

ويضرب المؤلف مثلا على القصيدة التى خلت تماما من الصور ، واعتمدت اعتمادا كليا على الفكرة ، بقصيدة الشاعر « ييتس Yeats » ، فى الموت ، فرأى الأستاذ أنها خلت من الصور ، ويسمح لنا بعرضها تأييدا لما نعتقد فى فهم المؤلف المحدود للصورة ، ولما نقوله فى معناها الذى كاد أن يصبح موضوعا مطروقا لدى النقاد الآن :

Nor dread nor hope attend
Adying animal ;
Aman awaits his end
Dreading and hoping all ;
Many times he died ;
Many times he rose again
A great man in his pride

ولنما كتبناها فى أصلها لترجمتها ترجمة صحيحة أقرب إلى الأصل :

« لا يجد الرعب ولا الأمل ميلا

إلى حيوان محتضر ،

فى حين ينتظر الانسان نهايته

يخشى ويأمل كل شئ

فيموت مرات كثيرة

ويبعث مرات كثيرة .

ولكن الانسان العظيم فى زهوة

وهو يواجه القتلة .

يسخر من استئصال أنفاس الحياة

لأنه يعلم الموت حق العلم .

لقد خلق الانسان الموت .

ف فكرة الشاعر التي صورها في قصيدته : أن الموت لا ينبغي أن يخشى ، إنه النهاية الطبيعية للحياة ، ويقف الحيوان على ذلك بفطرته ، في حين يخطئه الرجل العادي ، دون الرجل العظيم . ولو نظم الشاعر الفكرة بهذه العبارات التقريرية لكان ناظما لا شاعرا ، ولكنه صورها بالمفارقات التصويرية ، في مقابلة بين الحيوان الذي لا يجد إليه الخوف من الموت سيلا ، حتى وهو محتضر ، في حين يموت الانسان ويحيا مرات بأوهامه قبل نهايته بكثير ، وهذا واضح كل الوضوح على قراءة القصيدة . والأستاذ المؤلف مرجو أن يقرأ أمثلة للتصوير عن طريق هذه المقابلة ، مع تعليق عليها ، في نقد « ادجار ألان بو » ، وفي اللغة العربية قصيدة ايليا أبو ماضي : « كن جميلا تر الوجود جميلا » ، وقصيدة الأستاذ العقاد التي مطلعها :

صغير يطلب الكبرا وشيخ ود لو صغرا
وخال يشتهي عملا وذو عمل به ضجرا

مبناها على هذه المفارقات التصويرية التي تقوم مقام الحاجة المنطقية ، حتى ينتهي الأستاذ العقاد منها إلى ما يشبه نتيجة القياس :

فهل حاروا على الأقدار أم هم حيروا القلدا
شكاة مالها حكم سوى الحصين لوحضرا

ولكن الحاجة ونتيجتها محكيان في تصوير شعري ، واضح كل الوضوح لمن له إلمام بمعنى الصورة الفنية أو الفلسفي في النقد الحديث .

ولم يعد أمامنا مجال كبير للحديث في ثقافة الأستاذ الناقد العربية ، التي وقف فيها على « ثبت من المؤلفات لا أول له ولا آخر » (على حد تعبير المؤلف ص ٤٧) - ثم نرى صدى هذه الثقافة العربية أن كتاب « الحيوان » للجاحظ أمده بمعلومات عن الحشرات والحوام ، مع أن نفس الكتاب يحفل بآراء عميقة في النقد الأدبي وكتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجي ، لم يفد منه إلا تحديد مخارج الحروف (ص ٥٣) ، ثم فهم أن « أبا هلال » له رأى في اللفظ والمعنى ، مع أنه يردد رأى من قبله سواء من رجحوا اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ دون أصالة ، ويرى أن نقاد العرب القدامى فهموا وحدة القصيدة كما نفهمها ، مع تعقيبه على ذلك بما يخطئه ، أو يشكك

فى فهمه لمعنى الوحدة (ص ٥٦) ، ويستنتج أن عبد القاهر فهم التجربة كما نفهمها ، لأنه قال بترتيب المعانى ، واختيار الألفاظ الملائمة لها ، (ص ٥٩) وهو مايدل على المعنى الغامض للتجربة لدى الأستاذ المؤلف ، ثم إن حصيلة إعجابه بعبد القاهر تتجلى فى تشبيهات يستحسنها تبعاً لعبد القاهر (ص ٥٥) ، فى حين هى قائمة على ملاحظة الشكل الخارجى للأشياء ، وهو ماختلف به الصورة أيما اختلال ، فى معيار الصورة الفنى فى النقد الحديث ، وبحذر الشعراء المحدثون الناصجون منه كل الحذر .

على أن المؤلف قد أخبرنا (ص ٥٠) أنه قد قرأ بنفسه أهم كتب البلاغة العربية ، ويريد إنصافها ، ثم اعتمد فيها أورده على مراجع يخطئ حتى فى إيراد أسمائها لتسميته كتاب النقد المتهجى للدكتور مندور بكتاب تاريخ النقد عند العرب ، وأعتقد أنه لو رجع للمصادر الأصلية بنفسه لارتأى ما يخالف ما قال .

وبعد فنحن نرى أن هذا الكتاب دون مستوى إنتاج الأستاذ المؤلف فى تأليفه السابقة الغزيرة ، ونرجع شيئاً من التبعية إلى الموضوع المقترح عليه علاجه . على أنا لا نرى رأى الأستاذ المؤلف حين يوجب على الناقد ترك الأعمال غير الجيدة بدون نقد ، تاركاً للزمن وأدائها ، معللاً لذلك بقوله : « والزمن أقوى من الناقد على وأد الأعمال الرديئة الضحلة » (ص ١٥) - فى رأينا أن النقد والأدب بحاجة إلى تتبع دقيق صريح لكل إنتاج ، حتى تتعزى الحقائق من كل مايشوبها من لبس معوق ، من شأنه بلبلة الأذهان ، أو نرجع الأفكار ، فى فترة نحن أحوج مانكون فيها إلى إسراع الخطى فى طريق الحادة ، تلافياً لتخلفنا الطويل الماضى فى ميدانى الأدب والنقد ، كما يؤمن المؤلف . ولهذا نرى أن الإخلاص للحقيقة وتقريرها ، فوق كل شئ ، مهما تكن عملية النقد قاسية ، ونعرف فى الأستاذ المؤلف أنه ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

حول جوائز الدولة في الأدب

أعتقد مخلصا أن الأستاذ الدكتور محمد مندور قد تجاوز مرحلة التشجيع ، وأنه فوق الجائزة التي لم يمنحها إلا هذا العام فقط ، وقد تأخر بها الوقت ، لأسباب نرجو أن يتلافها تقدم وعينا الدائب بما علينا من واجب نحو من يبذلون صادق الجهود في مجالات تخصصهم حرصا على تقدم أمتنا والتهوض بها في شتى المجالات ، وبخاصة مجالات الثقافة والأدب التي نعدّها محور الوعي العام وأساس التربية الاجتماعية ، إلى ماها من صلة وثيقة باللغة التي هي أداة التفكير العلمي والنظري .

والدكتور محمد مندور غنى عن التعريف كما هو غنى عن التشجيع ، وأولى به أن يكون أهلا للتقدير وجائزة التقدير ، ولا نريد إلا أن نشير إلى جهوده موجزين ، كما نعد الجائزة مجرد إشارة لتلك الجهود وتنويه بما بدأ به فضلا عما انتهى إليه في حاضره الخصب الفسيح المديد .

ولن يصرفنا الإيجاز عن ذكر شئ من تاريخ نشأة الدكتور مندور ، وكيف أفاد منها في إغناء ثقافته وتنويعها وتعميقها منذ نشأته وفي سابق مراحل حياته :

ولد الأستاذ الدكتور محمد مندور في الخامس من يولية عام ١٩٠٧ بكفر مندور مركز منيا القمح ، وأمضى مرحلة الدراسة الابتدائية في مدرسة الأتني الابتدائية بمنيا القمح ، وبعد حصوله منها على الشهادة الابتدائية التحق بالمدرسة الثانوية بطنطا من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٢٥ وفي تلك السنة تم تحويل الجامعة المصرية من أهلية إلى حكومية فكان في أول دفعة التحقت بالجامعة في عهدها الجديد .

ودخل كلية الحقوق ، وكان لابد أن يمضي سنة تحضيرية مشتركة بين طلبة الحقوق والآداب مجتمعين بقصر الزعفران بالعباسية ، على أن يفرقوا بعد ذلك .

وكان قد اشترط في تحويل الجامعة المصرية من أهلية إلى حكومية أن يحتفظ فيها بالأستاذ الدكتور طه حسين لكرسي الأدب العربي .

وخلال السنة التحضيرية قام الدكتور طه حسين باختيار طلبة كلية الآداب في اللغة العربية ، وأعجب بإجابة الطالب محمد مندور ، فاستدعاه ، وعلم منه عزمه على مواصلة دراسة الحقوق ، فحاول أن يثنيه عن عزمه . وإزاء إصرار الطالب ، وعد الدكتور طه أن يجتهد في أن يسمح له بالدراسة في الكليتين معا في نفس الوقت .

وكانت الدراسة صباحية في الحقوق ومسائية في الآداب في المبنى الحالي للكليتين بالجيزة ، وهو المبنى الذي انتقل إليه طلبة السنة التحضيرية بعد إتمام دراستهم بها في قصر الزعفران فواصل الطالب دراسته بالكليتين معا ، وفي عام ١٩٢٩ حصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية واللغات السامية وكان أول الدفعة . وتخرج في الحقوق عام ١٩٣٠ هـ حيث كانت الدراسة بها خمس سنوات ، وكان من أوائل دفعته بالحقوق كذلك .

ثم تقرر إيفاده إلى السوربون بفرنسا ، عضو بعثة لكلية الآداب على أن يستبقى عاما في مصر ، كغيره من أعضاء البعثات لتلك الفترة ، لدراسة اللغة التي سيتلقى العلم بها في الخارج .

وسافر مع الدفعة الأولى لبعثات الجامعة المصرية الحكومية عام ١٩٣٠ إلى فرنسا ، فبقى بها حتى عام ١٩٣٩ ، وحصل في تلك المدة على شهادة اللغة الفرنسية وآدابها وشهادة فقه اللغة الفرنسية ، وعلى دبلوم علم الأصوات التجريبي من معهد الأصوات بباريس ، كما درس اليونانية وآدابها . وواصل الدراسة العليا في القانون أيضا ، فحصل على دبلوم الاقتصاد السياسي والتشريع المالي .

وعند عودته عام ١٩٣٩ عين مدرسا بكلية آداب القاهرة ، وفرغ من إعداد رسالة الدكتوراه ، في النقد المنهجي عند العرب ، وناقشها بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣ ، وحصل على مرتبة الشرف الأولى .

وفي نفس العام نقل من جامعة القاهرة إلى كلية آداب الاسكندرية ، فبقى بها حتى عام ١٩٤٤ ، واستقال في إبريل من تلك السنة ليقوم برياسة تحرير جريدة المصري ، ثم برياسة تحرير الوفد المصري ، ثم صوت الأمة ، بعد أن كانت مقالاته التي نشرت في مجلتي الرسالة والثقافة قد جذبت إليه أنظار الصحف . فإلى فترة العمل بالجامعة يرجع تاريخ المقالات التي جمعت بعد ذلك في كتابيه « نماذج بشرية » ، وفي الميزان الجديد .

ومنذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٣ اشتغل بالحمامة ، إلى جانب الصحافة ، وفي نفس الفترة دخل البرلمان عام ١٩٥٠ عضوا عن دائرة السكاكيني بالقاهرة ، وهو البرلمان الذي ظل قائما حتى عام ١٩٥٢ .

على أن الدكتور مندور لم يتقطع قط منذ استقالته من الجامعة عن التدريس بالندب. ففي عام ١٩٤٥ أنشئ المعهد العالى للفنون المسرحية ، فندب به لتدريس الأدب المسرحي ، وعين أستاذا ورئيسا لقسم الأدب المسرحي فيه منذ أكتوبر عام ١٩٥٩ .

وفي عام ١٩٥٣ أنشئ المعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية ، ومنذ إنشائه كان الدكتور مندور يلقى فيه محاضرات تطبع في كتاب أو كتابين كل عام ، على حسب الموضوعات المدرسية .

وصدر له بهذا المعهد حتى الآن ثلاثة عشر كتابا ، من بينها المسرح النثرى ، مجزأيه ، وهو الكتاب الذى استحق به جائزة الدولة التشجيعية ، وقد سبقه كتاب عن مسرح شوقي : وآخر عن مسرح عزيز أباظة الشعرى .

وأما الكتب الأخرى فهي كتاب عن خليل مطران ، وآخر عن المازنى ، وثالث عن ولى الدين يكن ، ورابع عن اسماعيل صبرى ، وثلاثة أجزاء عن الشعر المصرى بعد شوقي ، ابتداء من مدرسة الأستاذ العقاد حتى مدرسة الشعر الحديد الحالية ، وكتاب فى الأدب ومذاهبه ، وقد ألفت كتابا آخر فى المسرح والنشاط المسرحي ضمن سلسلة فنون الأدب التى تنشرها دار المعارف .

ومنذ قيام ثورتنا الحاضرة ، وإنشاء الصحف الجديدة لها ، مثل جريدة الجمهورية وجريدة الشعب ، أخذ يكتب فيها المقالات الأدبية والسياسية ، وكذلك فى المجالات الجديدة ، مثل الرسالة الجديدة ، ومجلة المحلة ، والكاتب .

وقد نشرت مجموعة من تلك المقالات فى كتاب طبع ونشر فى بيروت ، بعنوان قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر . كما نشين كتابا آخر فى فن الشعر ، بالمكتبة الثقافية التى تصدرها مؤسسة التأليف والترجمة والطباعة والنشر فى وزارة الثقافة .

ولم يقتصر نشاط الأستاذ الدكتور على التأليف ، فقد زود المكتبة العربية بروائع من الآداب الغربية ، فترجم « دفاع عن الأدب » لجورج دوهامل ، وكتاب : « من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث » لمجموعة من أساتذة السوربون ، وكتاب : « منهج البحث فى اللغة والأدب » لمؤلفيه : جوستاف لانسون وميه ، وكتاب : « تاريخ إعلان حقوق الانسان » للفيلسوف الاجتماعى ألبير باييه ، ثم قصة فلوير الشهيرة : مدام (م ١٣ — فى النقد التطبيقي)

بوفاري ، وترجم عددا كبيرا من قصائد الشعر الفرنسي والانجليزي ، لموسيه وتينسون وجراى وإدجار ألان بو والفريد دى فينى . وقد ترجم كذلك مسرحية « نزوات ماريان » لألفريد دى موسيه ، وكتب عددا كبيرا من المقدمات التاريخية التحليلية للمسرحيات التي أصدرتها وزارة الثقافة في سلسلة روائع المسرح العالمى .

وفي هذا النشاط الحصب الرقيب ، لم يغفل الدكتور محمد مندور جانب التأريخ لحركة النقد المعاصرة ، فأصدر سلسلة مقالات عن النقاد المحدثين من المصنى وميخائيل نعيمة إلى الأستاذ العقاد وشكرى والمازنى ويحيى حتى ، والدكتور لويس عوض . .

والأستاذ الدكتور مندور في نقده للأعمال الأدبية المعاصرة قد تطور ، فمر مرحلتين متميزتين ، مرحلة النقد الجمالى ، ثم النقد الواقعى الأيديولوجى . فبعد عنايته في تقويمه للأعمال الأدبية بقوة نسجها ومثانة صياغتها ، وروعة التصوير فيها ، قد انتقل إلى الاتجاه الاشتراكى الذى كان من رواده ، فانعكست نظرياته الاشتراكية على نقده الأدبى ، فأصبح في نقده حتى الآن يرى أن الأدب يجب ألا يقتصر على الوظيفة الجمالية . ووضح هذا الاتجاه في دراسته للانتاج الأدبى المنتور ، وفي المقالات والندوات التى يوجه بها رأى العام الأدبى بالإذاعة والأندية لا في مصر وحدها بل في العالم العربى كذلك .

والكتاب الذى منح جائزة الدولة هو المسرح النثرى كما سبق أن أشرنا ، وهو جزءان ، الأول عنوانه : « المسرح النثرى » والثانى : « مسرح توفيق الحكيم » .

ويتناول الجزء الأول فترة نشأة المسرح العربى ، وما ساهى في طفولته من تيارات ، مع تحديد هذه التيارات وبيان عواملها .

وعلى الرغم من أن الكتاب يتناول فنون المسرح لفترة انتهت ، نشعر مع ذلك أن الأستاذ الدكتور يمس من خلال توضيحه الدقيق وملحوظاته الواعية مسائل تمس الحاضر وتوجهه . فهو يفرق مثلا بين المسرح والأدب المسرحى . فوجود المسرح عندنا قد سبق بفترة غير قصيرة في تاريخه وجود المسرحيات الأدبية . فلم تكف تخرج المسرحيات أول عهدنا بها من دائرة الوثائق التاريخية التى لا ندرسها إلا لمعرفة مدى تطورنا في هذا الجنس الأدبى .

ويشرح الأستاذ الدكتور العواتق أمام الأدب المسرحي ، في جانبي البناء الفني واللغة .

وبعض هذه الأسباب مرجعه طبيعة نشأة المسرح عندنا ابتداء بمقارنته بنشأة المسرح لدى اليونان ثم في الآداب الأوربية . إلى جانب العوامل الأخرى الكثيرة من الجمهور واستبداده بالانتاج ، ومن نزعة أصحاب دور المسارح الذين لا يغيون سوى الربح المادى ، ثم بطش السلطات الحاكمة وتعسفها آنذاك ، وترويجها للتوافه ، وارتياحها من معالجة المسائل الجادة في الحياة وشئون المجتمع ، سواء في النشر أو في التمثيل ، فضلا عما كان يعوز المؤلفين من وسائل التفرغ للأدب وشئونه .

هذه أهم الأسباب التي روجت لمسرحيات غير فنية ، وأكثرها يعتمد على الترجمة المشوهة والاقتباس السريع . ثم على إنتاج يسائر ذلك الاقتباس أو تلك الترجمة ، إشباعا لرغبة الجمهور في التسلية . وبذلك راجت المسرحيات الغنائية أول عهدنا بالمسرحيات .

وحين بدأ المسرح يعنى بنفسه وبرسالته ، خطا خطوة أخرى في معالجة مسرحيات ذات طابع تاريخي ، وتستمد مادتها من الأحداث الكبرى في ماضينا الوطني العربي ، قصدا إلى بعث الروح الوطنية ، واستنهاض العزائم لمقاومة الأجنبي الدخيل ، دعوة إلى الاقتصار على محاكاة ما هو صالح من مقومات الحضارة الغربية ، دون التعلق بالتوافه والترنعات الضارة ، ومن غير تقليد ما هو عرضي سطحي من شئون الحياة .

وكان هذا الاتجاه التاريخي صدى ومقاومة : صدى لوقوفنا على المسرحيات التاريخية الأوربية ومراميتها عند مؤلفيها وأسس بنائها الفنية وبخاصة منذ الرومانتيكيين ، ومقاومة للترنعات الغربية وتفاعلها مع وعينا العام الوليد ، في صراع عنيف وصدام ثائر ، وقد ساد هذا الاتجاه منذ حوالى عام ١٩١٥ ، بعد أن خرج المسرح من مجرد الرغبة في التسلية إلى القصد إلى تحقيق أهداف إنسانية أو اجتماعية قومية .

ومن رواد هذا الاتجاه فرح أنطون . والاتجاه الكبير الآخر للمسرحيات النثرية ، هو النزعة إلى المياو دراما الاجتماعية ، وذلك بعد الاتجاه التاريخي الذي تلا المسرحيات الغنائية .

وقد وجد المؤلفون في الميلودرامات العنيفة داعية اجتذاب للجماهير التي لم تكن

ترتاد المسارح لالشيء سوى قتل الوقت والتسلى . ومن رواد هذا الاتجاه الأخير أنطون بريك فى مسرحية : عاصفة فى بيت ، ثم فى مسرحية الدبائح .

ويقوم الأستاذ المؤلف هذه الاتجاهات ويضعها فى مكانها التاريخى وفى مكانها الفنية من إنتاجنا المسرحى ، ويوازن بينها موازنة توجه القارئ فنيا وتسدد ذوقه ، مع لمسات دقيقة لا يتسع المقام للحديث عنها كلها ، ويكفى أن نشير إلى تفريقه الدقيق بين مراعاة الواقع فى الأداء وبين مراعاته فى واقع الحال النفسية . ولهذا التفريق صلة باللغة ، وهل يتحتم أن تكون بالعامية كى تطابق الواقع فى المسرحيات غير التاريخية ، وهى مسألة لا يزال يتردد فيها من يتصدون للنقد ، أو يرعمون لأنفسهم حق الفهم والتوجيه باسم الواقعية .

وفى نظرات الأستاذ الدكتور مندور فى هذا المجال رد حاسم على من رموه من خصومه بتهاونه فى أمر اللغة والصياغة والأسلوب الجميل ، وهذا مجرد اتهام لأن الأستاذ الدكتور لم يتوان عن الالتحاق على ضرورة توافر مقومات الأدب المسرحى من الصياغة والبناء الفنى معا ، وعهدنا به الدواقة الخبير بالاحساسات الجمالية ودرجات التعبير الفنى عنها . وكانت هذه الاحساسات الجمالية هى وحدها محور نقده فى المرحلة الأولى من نقده ، ولم تتنافى ولن تتنافى بحال من الأحوال مع عنايته بالوظيفة الاجتماعية والانسانية فى تقويمه للأعمال الأدبية فى مرحلة نقده الحاضرة .

وعلى أن بعض مسرحيات إبراهيم رمزى وفرح أنطون ثم مسرحيات محمد تيمور كانت لها بعض القيم الأدبية ، فإن الأستاذ الدكتور يرى أن الأستاذ توفيق الحكيم هو رائد الأدب المسرحى الثرى لدينا ، كما كان شوقى رائد الأدب المسرحى فى الشعر .

ويخصص الدكتور مندور الجزء الثانى من كتابه للحديث عن مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم . وهو فى هذا المجال يشق طريق دراسته وسط غابة فكرية عذراء ، يذل شعابها ، ويمهد السير فيها على من يرتادها . فيتتبع الأستاذ توفيق الحكيم فى إنتاجه الغزير المتنوع ، وفى نظراته إلى الحياة ، وفى تطوره فى تأليفه من نوع المسرحيات التى سماها الأستاذ الدكتور مسرح الحياة ، إلى المسرح الذهنى ثم المسرح الهادف ، تتبع الباحث المدقق المتبحر ، مشيراً فى ذلك كله إلى أثر ثقافة الكاتب الكبير وأحداث حياته الخاصة ومجتمعة فى إنتاجه . وقد أعطى الأستاذ المؤلف مفاتيح كل ما يعرض من

— ١٧٣ —

المسائل الكبرى في دراسة مسرح الأستاذ الحكيم ، ولم يغفل الحديث عن اللغة ، واللغة الوسط ، وهي التي بين العامية والفصحى ، وتقويم هذه الدعوة تقويمًا دقيقًا صحيحًا ، مما لا نملك في هذا المجال سوى الاشارة به والاشارة إليه .

ونقرر بعد ذلك مخلصين أن الجائزة التشجيعية تشير لمجهود المؤلف الكبير ولا تنفي به . كما تؤكد أن الكتاب الممنوح الجائزة لا يتميز في شيء عن إنتاج الأستاذ الدكتور الغزير ، من حيث الدقة والعمق والوضوح والاطلاع الواسع ، مع قوة التمثيل ، ويسرير الملائمة .

قضايا المسرح المعاصر

في بحوث الناشئين

بين مئات القضايا المسرحية قضينا نحو أسبوعين في بحوث طلبة الدبلوم في المعهد العالي للفنون المسرحية ، تناقش رسائلهم التي لابد من اجتياز الامتحان فيها للحصول على دبلوم المعهد ، بعد قضاء أربع سنوات يتخصصون فيها في النقد المسرحي العربي والعالمي . . وهذه سنة حميدة تفرض على الطالب أن يكون قادرا على معالجة مسألة من المسائل المتصلة بتخصصه ، في رسالة يتوج بها جهوده الدراسية للحصول على شهادته العالية .

وعندى أنه لو سنت الجامعة هذه الطريقة أو ما يقرب منها ، ففرضت على طالب الليسانس في كليات الآداب بحثا يناقش فيه في الامتحان الشفوي ، ويتصل بفرع من فروع التخصص التي درسها ، لكان ذلك أدعى إلى تعمق الدراسة ، والتأكد من رشد الطالب في بحوثه حين يعالج مسألة مستقلة من مسائل تخصصه تظهر فيها أصالته ، حتى لو لم يتح له بعد ذلك مواصلة الدراسة للماجستير والدكتوراه .

وما أخرجنا إلى مزيد من العناية بمثل هذه البحوث في التعليم العالي والجامعي ، وبخاصة في الأجناس الأدبية الجديدة على أدبنا العربي ، وهي التي لما ترسخ أصولها فيه بعد ، كالقصة والمسرحية والشعر الغنائي في مفهومه الحديث ، وهي أجناس لم يذكر النقد العربي القديم شيئا عنها ، ولا تزال رواسبه من هذه الناحية عاثقا في تقدمها .

وحاجتنا أمس إلى مزيد من العناية في الدراسة للقصة والمسرحية ، لا في كليات الآداب فحسب ، بل وفي التعليم العام ، حيث يتخرج الجمهور المثقف القادر على تقويم الأعمال الفنية وتلوقها . وهذا الجمهور — متى نضج وتكاثر — بمثابة الدعامة الأولى للنهضة بهذه الأجناس الفنية الوليدة في أدبنا ، فله الحكم الفاصل فيما يذهب من الانتاج والنقد ، وفيما ينفع الناس فيمكث في الأرض ، ليكون أساسا لنهضة الأدب والمجتمع ، وليقضي على الدجل والتهريف من جانب الناقدين والمنتجين على سواء . . وما أزمة النقد والأدب عندنا إلا أزمة جمهور أولا ، أدت إلى عدم تمييز الزائف من الصحيح ، واختلاط الأمر في ذلك على نحو لا نعرف له نظيرا في الأمم التي تعنى بأدبها ولغتها .

لهذا كله راقني ما انتهجه المعهد العالى للفنون المسرحية من تخصيص سنى دراساته الأربع بمسائل المسرح وقضاياه ، وإتاحة الفرص للطلبة كى يستقلوا بالبحث فى رسائلهم ، ليثبتوا مقدرتهم على التفكير المستقل فيما تخصصوا فيه . .

على أن غائى من هذا المقال تتجاوز كثيراً هذه الدعوة إلى المزيد من مثل هذه البحوث ، وإنتهاج أمثالها فى الكليات الجامعية ، فقد أثار طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية - فى رسائلهم التى ناقشناها - كثيراً من القضايا تستحق الوقوف أمامها ، لا للإشادة بأهميتها بحسب ، بل لبيان ما لها من خطر أو ما بها من قصور . . وهى قضايا فى صميم ما يهم نقدنا الأدبى المعاصر . . على أنها من الكثرة بحيث يتعذر التعقيب عليها فى مقال ، ولهذا سأجعل الجديث فيها دائراً حول مسائل عامة ، كل مسألة منها تمس أكثر من رسالة من الرسائل التى قدمها طلبة المعهد هذا العام .

وأولى هذه المسائل هى موت المأساة فى المسرح المعاصر ، وقيام الدراما الحديثة على أنقاضها . . وهذا هو موضوع رسالة الطالب : فوزى فهمى أحمد ، وعنوانها : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة . . ويتصل بهذه المسألة نواحي التجديد فى البناء الفنى للدراما الحديثة ، وهى نواح تتجاوزنا فيها كثيراً أسس البناء المأسوى كما هى معروفة عند أسطو وهوراس والكلاسيكيين جملة . . ونواحي التجديد هذه قد تناولها كثير من الطلبة فى رسائلهم التى تحدثوا فيها عن آباء المسرحية الحديثة منذ إبسن وتشيفخوف وسترنند بيرج ، ثم بيراندلو وبرنارد شو ويوجين أونيل . . على الرغم من أن هؤلاء الطلبة لم يربطوا الاتجاهات الجديدة عند هؤلاء الكتاب المسرحيين بالقضية الأساسية التى هى موت المأساة . .

وقد شرح الطالب فوزى فهمى - فى رسالته السابقة الذكر - كيف يختلف مفهوم المسرحية الحديثة عن مفهوم المأساة قديماً من حيث البناء الفنى ، والمضمون ، والشخصيات . . واعتد الطالب بأن أول نقض لهذا المفهوم إنما كان بتأثير المذهب الكلاسيكى . . فى هذا المذهب أصبحت الشخصيات المسرحية على وعى بما تفعل ، بعد أن كانت فى المسرحيات اليونانية - وعلى حسب نقد أرسطو - تساق إلى مصائرهما على جهل بنتائج أفعالها . . وفى الحق يمكن أن يتخذ أوديب الملك لسوفوكليس مثال البطل الذى ينتهى إلى المصير المأسوى البائس بما أتى من أعمال تعد فى ذاتها من أعمال

البطولة الفريدة التي كانت كفيلة أن تعليه درجات من المجد ، لولا القدر الذي صيرها في دركات الهوة ، فاثار بذلك فينا عاطفتي الخوف والرحمة ، وهما عماد التطهير الذي تؤدي به المأساة وظيفتها الفنية فيما يرى أرسطو . . ويفضل الكلاسيكيون جميعاً المأساة الإرادية الواعية التي يقوم فيها الأشخاص بأعمال يترتب عليها مصيرهم ، ولكنهم في كل لحظة على وعي بهذه الأعمال ونتائجها . . وإليك مثلاً مسرحية (فيدر) لراسين . . وفيها يحب فيدر ابن زوجها هيبوليت حباً غير مشروع . وهي دائماً على وعي كامل بالصراع الباطن بين الشرف الذي يحتم عليها أن تربأ بنفسها عن هذا الحب وبين الإثم بهذا الحب الذي لا حيلة لها فيه . وتصير في النهاية ضحية هذا الوعي الذي لا يفتر لحظة ، وفيه يترأى صراع باطنى على أشده ، نفتقد نظيره في الأدب المسرحي عند الكلاسيكيين . . وقد رأى الطالب في رسالته أن التطهير لم يكن مقصوداً في المسرحيات الكلاسيكية ، وأنها مسرحيات خلقية تناقش فيها القضايا ليحدث الأثر الخلقى عند القارئ ، أو المشاهد عن طريق الحوار الواعي والمأساة الإرادية . . وأرى خلاف هذا الرأي فيما يخص المسرحيات الكلاسيكية . . ذلك أنه برغم أن الشخصيات في المسرحيات الكلاسيكية على وعي بما تاتى وتلذذ ، فإن جوهر هذه المسرحيات ليس في مغزى الحوار المباشر ، ولكن في مجرى الأحداث والمصائر التي تثير الرحمة والخوف وما يتصل بهما من عواطف يترتب عليها تطهير يشبه التطهير الأرسطى . . ولنا في مسرحية (فيدر) نفسها دليل قاطع على ذلك ، لأنها خالية تماماً من الأثر الخلقى المباشر ، ففيها قدرية العواطف التي تسوق البطلة إلى المأساة . . وهذا المصير هو الدليل على خطر العواطف ، وهو ما أراد أن ينبه إليه راسين في تقديمه للمسرحية ، بآثانه إنما قصد إلى تصوير الحب شراً وهوى كى يحلر منه ، ولكنه لم يفض إلينا بهذا المغزى الخلقى مباشرة في الحوار في المسرحية كلها ، فقدرية العواطف هنا يمكن أن تقارن بسلطان القدر في أوديب ، على أن نقاد الكلاسيكية جميعاً مؤمنون بوظيفة المسرحية من حيث التطهير ، كما فهموه بتأويل من أرسطو . . وعندى أن الكلاسيكية قد بلغت بالمأساة القمة . . ومعلوم أن الجنس الأدبى إذا بلغ أوج كماله ، فإن هذا مؤذن بموته ، ليتخطى عن مكانه إلى جنس جديد يقوم على أنقاضه . . ذلك أن تقنين وسائله وقواعده الفنية يقعد به عن المرونة ويحدد إمكانياته في التجديد أكثر مما ييسرها .

وقد أفاد الكلاسيكيون - في النواحي الفنية للمسرحية - من نقد أرسطو مع تأويله والإضافة إليه أكثر مما أفادوا من نماذج المسرحيات اليونانية في ذاتها . . فمع اعترافنا بالفروق الجوهرية الكثيرة بين المأساة اليونانية والمأساة الكلاسيكية ، لا نعتقد أن الكلاسيكية أسهمت في القضاء على المأساة ، بل نرى أن المأساة بلغت أوجها الفني في العصر الكلاسيكي .

وإنما بدأت تموت المأساة على يد الرومانتيكيين من حيث خلط عنصرى المأساة والملمهة ، وإهمال وحدة الزمان والمكان ، واتخاذ أبطالها من الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب . . فظهرت إلى الوجود الدراما الرومانتيكية على نحو ما دعا إليها فكتور هوجو في تقديمه لمسرحيته : كرومويل .

وقد قضى نهائياً على المأساة في مفهومها القديم بميلاد الواقعية ، وما تفرع عنها من اتجاهات فنية لا زالت تسود المسرح العالمى المعاصر . . فلم يعد البطل ضحية قدر ميتافيزيقي ، يتحكم فيه القانون الطبيعى المسيطر على الآلهة والناس كما كانت الحال في المسرحيات اليونانية ، وفيها كان الإنسان بمثابة الجزء من الكل ، يكفر عن سيئات غيره : فإذا كان الصواب والخير والرشد أموراً ضرورية للمجتمع ، فإن الدم بالدم ، والشر بالشر ، والتفكير عن الخطيئة أمر ضرورى للجزاء الجمعى ، ولهذا يكفر الإنسان عن خطيئة ارتكبها أحد أجداده كما يكفر عن خطأ تسببت عنه خطيئة . ومن ثم أتت كارثة أجا ممنون نتيجة للعة آل بيلوس ، وكان هلاك هيبوليت نتيجة للعة والده على الرغم من براءته من حب فيدروس الآثم ، وقد كفر أوديب عن اللعة التى استحقتها والده لايوس الذى اختطف ابن بيلوبس فحلت اللعة على أسرته . . فالمسؤولية في المأسى اليونانية لا تقتصر على الفرد ، ولكنه سلطان القدر الذى يطهر الشر بالشر ، في صراع خارجى خالداً . . وهذه القدرية استبدلت الواقعية الحرة والمسؤولية الفردية ، كما استبدلت بالميتافيزيقيا والقدر سلطان المجتمع . . ثم لم يعد البطل في المسرحيات أرسقراطياً كما كان عند الكلاسيكيين واليونان ، بل صار من صميم الشعب ، وغالباً ما يكون من الطبقات الدنيا في المجتمع . . ولم تكتف الواقعية بخلط عنصرى المأساة والملمهة شأن الرومانتيكيين ، ولكن في الاتجاهات الواقعية الحديثة اختلطت الفنون جميعاً في المسرحية ، فاستعانت المسرحية في الإخراج بوسائل دور الخيالة ، وبالرسم ،

وبالموسيقا ، وأصبحت المسرحيات الحديثة ذهنية فكرية ، تثير الفكر وتعتمد على إثارته أكثر مما تثير الشعور ، أو تهدف أولاً إلى إثارته من طريق الشعور ، بل قد تستعين على إثارة الفكر عن طريق اللاشعور كما في التعبيرية الألمانية ، وخير من يمثلها (بريشت) فيما سماه المسرح الملحمي . . وهذه المسائل الأخيرة لم يتعرض لها الطالب فوزي فهمي ، وهي فيما أرى جوهرية في رسالته ، ولكنها قد عولجت جزئياً في الرسائل الأخرى ، وإن لم يربطها أصحابها بقضية المفهوم الحديث للمسرحية ، والفرق بينه وبين المفهوم المأسوي القديم .

بومن نواحي التجديد الفنية الحديثة في المسرحية أن توجد مسرحيات لا تعتمد على الأحداث ، كمسرحيات تشيكوف وإن كانت مسرحياته شبيهة بالمسرحيات القديمة في أن أبطالها من ضحايا الاستغراق في حالة نفسية لا يعون فيها أنفسهم حق الوعي ، كما في مسرحية : (بستان الكرز) ، حيث تفضل الأسرة - عن لا وعي منها - فلاسها الكامل ، بفقدائها كل ما تملك ، على أن تبيع بعض ما تملكه لسداد دينها ! أقصد الآن أن أتجاوز رسائل هؤلاء الناشئين للحديث في القوالب الفنية الجديدة للمسرح العالمي ، لبيان موقفنا منها :

فن نواحي التجديد في المسرحيات الحديثة القضاء على ما يسميه نقاد المسرح : الجدار الرابع الوهمي الذي يفصل بين الممثلين والجمهور ، كما في مسرحيات بريشت ، وكما في ثلاثية بيراندلو : (لكل إنسان حقيقته) و (زنجل في هذا المساء) ثم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) . . وفي هذه الثلاثية يصبح المسرح وإمكاناته الفنية والجمهور المسرحي ووسائل الإخراج كلها موضع تساؤل يشترك فيه الجمهور مع المؤلف أو المخرج والممثل على سواء . . وفي مسرحية : (الأم شجاعة) لبريشت ، تفتتح بلاجيا فلاسوفاً المسرحية فتشرح للجمهور مباشرة من هي وما مسائلها التي تشغلها . . وفي مسرحيته الأخرى : (دائرة الطباشير القوقازية) يقف الجمهور على الوقائع الجوهرية للموقف عن طريق قاص يحكى هذه الوقائع في جانب من جوانب المسرح . . وفي كثير من مسرحياته الأخرى يقطع المؤلف الحدث الأصلي بأحلام تثير اللاشعور ، وتختصر الحدث ، أو تشرحه ، أو تنبأ به . . وينص بريشت على أن نظرياته النقدية وإنتاجه المسرحي إنما يقصد من وراءهما إلى خلق (مسرحيات غير

أرسطية) ، ولا يراد منها تطهير المرء بالخوف والرحمة عن طريق الحدث ، وإنما يراد خلق مسرحيات قصصية ، لا تزود المتفرجين بالمشاعر ولكن تتطلب اتخاذ قرارات حاسمة ، ولا تستهلك مقدرة المرء على العمل ، بمواجهته بالموقف كى يرى ويدرس ، فليس همها الإيحاء ولكن الأقيسة والحاجة وليس الفكر فيها هو الذى يحدد معالم الشخصية ، ولكن الإنسان المدنى هو الذى يحدد الفكر المنشود ، وكل منظر فيها مستقل بنفسه ، وليس تمهيداً لآخر كما هى الحال فى المسرحيات الأرسطية . . وفى الحق يتعدد الحدث فى مسرحيات بريشت ، حتى ليبدو الخيط الذى يربط المناظر دقيقاً على غير المتأمل ، فمثلاً فى مسرحيته : (دائرة الطباشير القوقازية) ، خمسة أحداث : أولها تنازع فئتين من الجمعيات التعاونية ذات الملكيات الجماعية الزراعية على قطعة أرض ، وإحدهما تستخدم الآلات الحديثة فى الزراعة ، والمسألة هى على أى مبدأ يمكن الفصل فى النزاع بينهما . . ولحل المسألة بطريق غير مباشر يقتبس بريشت من مسرحية للكاتب الصينى : لى هسنج تاو ، عنوانها : دائرة الطباشير ، فترى على أثر الحدث الأول حدث طفل لحاكم جرو سينيا ، تهجره أمه زوج الحاكم حين تفجؤها الثورة ، غير ملقية بالأسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذها خادم رحيمة لتعنى به وتربيته ، وبعد ذلك ترى هذه الخادم تضحى بسمعتها وتزوج بمن لا تحب فى سبيل تنشئة الطفل ، ولا يتاح لها شرح الملابس القاسية لحبيبها حين عودته ، والحدث الرابع حدث القاضى أزدك ، لا ضمير له ، ويظفر بمنصبه فى عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين تعود الحكومة الشرعية للبلاد لأنه كان قد أدى خدمة لبعض ضباطها . ونرى الحدث الأخير فى مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . . ويحكم فى الأمر القاضى أزدك حكماً مزعماً ، إذ يحكم بأن الطفل لمن ينتزعه منهما فى داخل دائرة طباشير ، وتنزعه الأم فى غير رحمة ، وتحجم الخادمة شفقة بالطفل ، ولكن القاضى يعود فيحكم به للخادم لأنها أرأف به . . وختام المسرحية بين ارتباط الأحداث السابقة : « كل شئ ملك لمن يحسن التصرف فيه ، وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهم صفات الأمومة حتى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها حتى تتحقق الغاية منها ، والوادي لمن يقدرون على ربه حتى يثمر الفاكهة » .

وموجز القول أن بريشت - كما يقول هو - يرى أننا « فى حاجة إلى مسرح لا ييسر لمشاهديه الوقوف على المشاعر والمعارف الباطنة والدوافع التى يتيحها لهم

ميدان العلاقات الإنسانية الذى يجرى فيه الحدث فحسب ، ولكننا فى حاجة إلى مسرح يستخدم الأفكار والمشاعر ، وينتهجها بحيث تلعب هى دوراً فى تغيير ذلك الميدان . . . ومن ثم نوقن بأن وسائله الإيحائية لا تقف عند القضاء على وحدة الحدث ، ولا تقتصر على الحاجة العقلية الجافة ، ولكنها تركز حول إبراز العلاقات الإنسانية للفرد فى مجتمعه على صورة تبعث على التفكير العميق بطريق فنى يقصد منه إلى ضرورة تغيير المجتمع كله . . . ويضيق المجال عن الاستشهاد من طرق بريشت الفنية الإيحائية فى التأليف والإخراج للاقناع بإثارة الشعور واللاشعور معاً لدى القارئ والمتفرج .

وتلك مسائل هامة نهدف بها للتساؤل عن موقف مسرحنا المعاصر إزاء تيارات التجديد فى المسرح العالمى الحديث ، حذراً من الإندفاع إلى الأخذ منها بالقشور دون اللباب قبل أن تستكمل مسرحياتنا مقوماتها الفنية الأصيلة ، وقبل أن ترسخ هذه المقومات الجوهرية ، كما هى الحال فى الآداب التى قام فيها كتابها بخلق هذه التيارات الحديثة فلا بد أن نمنع النظر فيما تبقى من قواعد فنية لا يحيد من توافرها فى الخلق المسرحى ، وقد لحظت هذا القصور فى الرسائل التى ناقشناها . . . وحقاً لا يكفى أن نقول إن الذىبقى من الأسس الفنية هو تصوير المعاناة ، معاناة الإنسان للعيش فى المجتمع الحديث ، فليس هذا أساساً فنياً يستوى عليه إنتاج مسرحى . . . وقد أدى مثل هذا الفهم السطحي إلى بلبلة لدى كثير من النقاد والمؤلفين المسرحيين لدينا . . . فإذا ظهرت مسرحية قد اضطرب فيها الحدث وضعفت فيها نواحي التصوير للموقف وللشخصيات ، وجدت من النقاد من يبروها ، ويعيب من يشرحون نواحي النقص فيها بأنهم واقفون عند حدود القديم فى التمسك بوحدة الحدث ، أو الإقناع الفنى بالحوار ، ووقفاً منه عند ظواهر هذا التجديد العالمى دون تعمق فيه ، متعللاً بأن تشيخوف قد قضى على الحدث فى مسرحياته أو كاد ، فلا بأس أن نقبل مسرحيات لا حدث بها ١١ وإذا تناول مؤلف موقفاً ملحمياً فى مسرحية فقد يشفع له بأن بريشت قد سمي مسرحياته : المسرحيات الملحمية ، على حين أن معنى الملحمة عند بريشت مخالف كل المخالفة المفهوم الملحمة فى القديم ، فلم تعد الملحمة بطولة فردية ينفرد بها شخص مميز على حساب الآخرين فى مجتمع لا يقيم وزناً لمجموع الشعب ، ولكنها بطولة الفرد العادى فى معاناته لشروط الحياة المألوفة العادية فى مجتمع مألوف ، وإذا هدم مؤلف من مؤلفينا

الجدار الوهمى الرابع فى مسرحيته ، على صورة خطابية لا تمت بصلة للفن ، فقد يحتاج له بعض السطحين من النقاد بأن تيار التجديد الحديث قد قضى على هذا الجدار على نحو ما فعل بيراندلو وبريشت مثلاً ، وفى ذلك كله تتضاءل قيمة النقد الأدبى ، ويضعف عن أداء دوره فى توجيه الخلق الفنى ، فيصبح شبيهاً بحيل الفقهاء قديماً ، حين كانوا يؤولون نصوص الدين ، فيحلل أحدهما ما يحرمه الآخر ، مبتعدين عن روح التشريع . فيصادف المؤلفون المسرحيون من يشجعهم على إنتاج غث لم تنضج أسسه الفنية ، فى حقل لم ترس بعد أسسه الأصيلة فى تراثنا الأدبى ، فيؤدى هذا إلى خلط فى فهم التجديد ، وفوضى فى التقويم الفنى ، وتخلف فى التأليف ، على حين نحتاج إلى التقدم على الأخص فى هذا المجال الأدبى على منهج فنى سليم .

وواضح لمن يتتبع تيارات التجديد فى روحها وعمقها فى المسرحيات الأوربية ، أن المأساة فى مفهومها القديم قد ماتت فى النواحي التى سبق أن أشرنا إليها ، ولكن العنصر المأسوى لم يمح ، بل تجدد مفهومه على نحو أعمق . فالجانب النفسى الشعورى فى وظيفته الفنية ، وتقدم الحدث نحو المصير المشترك للشخصيات ، والأهمية الدرامية الدينامية فى البعد النفسى والاجتماعى والمحاكاة للواقع الاجتماعى والنفسى والشعورى واللاشعورى ، هذه كلها وما يتصل بها أمور فنية لا زالت محور الاهتمام لدى المؤلفين العالمين ، حتى فى القوالب المسرحية الجديدة التى أشرنا إليها . . وهى التى تفرق بين المناظرة والحوار المسرحى ، وهى التى يحدث بها الإقناع الفنى الذى يتجاوز كثيراً الحاجة العقلية . . وعلى الرغم من أن المسرحيات الحديثة تعتمد على الموقف فى مفهومه الحديث أكثر من اعتمادها فكرة البطل المسرحى ، فإن هذا الموقف درامى مأسوى فى روحه لا فى تفاصيله ، وليس بحال من الأحوال ملحمياً فى مفهوم الملحمة القديم .

وهدف التجديد فى المسرحيات العالمية إنما هو الإستعانة بالوسائل الفنية الأدبية والتصويرية والإيحائية ، لجعل المسرحيات الحديثة قابلاً لفلسفات عميقة تتصل بمسلك الفرد تجاه المجتمع ، أو مسلك المجتمع حيال الفرد ، على نحو واع إرادى ، يتجاوز كثيراً الوقوف عند مجرد الفن للفن . . وبدراسة المسرحيات العالمية فى صورها الجديدة ، وفى نصوصها ، يتضح أن العنصر المأسوى أصبح أغنى وأعمق مما كان فى القديم ، وأن القوالب الجديدة أصعب مثلاً وأعمق من مجرد الوقوف عند تحطيم القوالب الفنية

القديم . . وأخشى أن ينساق كتابنا ونقادنا وراء الفتاوى السطحية للتجديد فتصبح
الجنائفة على الإنتاج المسرحى شبيهة بالفهم الخاطئ لحركة التجديد فى شعرنا المعاصر
لدى كثير ممن يخوضون فى مجاله عن إدراك قاصر ، ويكون دور النقد مضللا كما رأينا
فى التعليق على كثير من المسرحيات الحديثة من نقاد لا يجدى نقدهم فى توجيه الخلق
الفنى الجديد ، بل هو يضر أكثر مما يفيد .

مع شباب القصة القصيرة

كم راق لي أن أصحب بعض الوقت ثلاثة من شباب قصصنا القصيرة في نتاجهم ، كى أحبيهم ، وأقدم قصة لكل منهم ، وأستريح بعد ذلك - تقويم قصصهم الثلاثة المختارة ، بما يضعها في مكانها من النتاج الأدبي ، في نموه نحو السمو الفني الذى تبشر هذه القصص به ، على تفاوتهم بعد ذلك في طريقهم إليه ، على حسب ما يبدو لي من قصة كل منهم هذه ، وربما كان لكل منهم سوى هذه القصة ما يفضلها ، مما لا ينبغي أن يجعل من هذا التقويم الفني للقصة قياساً للطاقة الخالقة الفنية لهؤلاء الإخوان في ذاتها .

والقصة القصيرة موقف حيوى محدود الإطار ، يفقد جوهره الفني إذا امتد في الزمن ، وتتجاوز دلالاته مجرد عرض أحداث أو وقائع ، إلى ما وراءها من حالة نفسية لها بالضرورة بعدها الاجتماعى . وتقوم القصة القصيرة على أن مظاهر الحياة العادية الجارية يمكن أن تكشف بنسيجها الفني عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية ، بالنفوذ من خلال هذه المظاهر التى قد تبدو مبتذلة إلى ما يربطها ببواطن السرائر لإيحاء لا تصريحاً ، وتلميحاتاً للقارئ لا سرداً ، وتبريراً بالموقف لا بالشرح ولهذا كانت في القصة القصيرة مشابهة من الشعر من حيث اللمحة الخاطفة ، والموقف النفسى المركز ، والقطاع الحيوى المحدد ، وإن افرقت عن الشعر بعد ذلك في أمور كثيرة لا تخفى ، أهمها فيما نحن بسبيله أن بعدها الاجتماعى أدل وأبين بمقتضى جنسها الأدبى نفسه ، وهذا الفرق الأخير يقرب ما بينها وبين القصة الطويلة ، ويظل الموقف في القصة الطويلة تحليلياً فسيح المجال ، لا تركيبياً كما هي حال القصة القصيرة .

ومفتاح الجودة في القصة القصيرة جودة الاختيار للموقف . فكيف يرى الكاتب وكيف يلاحظ ؟ وكيف ينفذ برويته وملحوظاته إلى ما وراء الظاهر الذى يبدو كثيفاً لدى الأبصار السطحية العابرة . فإذا تحدت الرؤية ووضحت معالم أعماقها ، فقد ذلل الطريق لتصويرها . ولهذا ينبغي أن يطيل المرء النظر ، ولا يرضى بطوله ، حتى يهتدى إلى الموقف الحيوى الذى يتضمن ما يستحق بذل الجهد في تصويره والإيحاء بمكنونه . فكاتب القصة القصيرة بحاجة ذو بصيرة نفاذة قبل أن يكون ذا بصر أو مقدرة لغوية . وحاسته الإنسانية بأبعاد الواقع المحدود في جزئياته هي التى تقود حاسته الفنية ومقدرته اللغوية معاً إلى تصوير ما يجتذبه من موقف .

وفي القصص الثلاث التي نعرضها تتفاوت المواقف تفاوتاً له دلالة على مقدرة كتابها ، وله أثره في جودة التصوير بها :

القصة الأولى : (بلا خوف) للكاتب عباس محمد عباس ، يتركز الموقف فيها حول شخصية طريد مشرد هزأة ، ممن يتابعهم الصبية في سحرة ، وينبذهم الكبار في قسوة ، يدفن وعيه المرير في نوع من الحمر يتخذه من الكحول الرديء ، كما يتواري بعيشه دون أبواب المقابر . ويبدو هذا الشريد الضائع في أول القصة مخبولاً ، في هيئة زرية ، يتوعد - في هوس - ماسح الأحذية في المقهى أن يطل له رجله الحافية الغليظة بدلاً من الحذاء ، حيث أعوز الحذاء . ويزيد ذلك من ضجيج الصبية وسخريتهم التي اعتادوا أن يصحبوه بها في نزال يظل بينهم وبينه حتى مأواه في المقابر بين الموتى . وعلى مقربة من مقامه الموحش الرهيب يطيح قتي (شقي) بكرة جورب من يد الطفل الذي يحكي المؤلف القصة على لسانه . ونحن فرصة ابتلاء شجاعة هذا الطفل ، إذ يتقدم لالتقاط كرة على مقربة من (جمعة) ذلك الشريد الوحش الهزأة . فيقبض على الطفل الذي يحس بيديه اللزجتين الغليظتين وصورته الجهمية المتوعدة ويقود الطفل إلى مأواه المقرز الموحش ، وإذا (جمعة) هذا إنسان ، وإذا هو ضحية ، وإذا هو مثار شفقة ولا ينبغي أن يكون مثار سخرية ظالمة من الكبار والصغار . وذلك ما يشير إليه الكاتب ولا يصح به . فأساة (جمعة) هذا كما يحكيها في سداجة للطفل حين انفرد به في مأواه أنه أوشك آنفاً أن يكون في وظيفة (ساع) عند أحد الأجانب ، لولا أنه كان لا يعرف القراءة والكتابة ، فسلب وسيلته إلى العيش بوصفه إنساناً ينشد العيش في أدنى درجاته . وها هو ذا يعرض على الطفل أن يعلمه القراءة والكتابة ، ويتخذ واجهة المقبرة سبورة ، وقطع الآجر طباشير . ويطيح الصبي في شعور بين السداجة والسخرية ، ولا يكاد يفقه مغزى لما يفعل . ويثير المنظر حارس المقابر الذي ينطلق بالشتائم الجارحة لجمعة الأحق الذي يستدرك ما فات أوانه . وتثير تلك السخرية الغضب الوحشي لدى (جمعة) فينقض على حارس المقبرة ولا يكاد ينجيه من قبضته أعوانه من الكلاب حرس المقابر . ويسقط جمعة عقب عراكه الوحشي مصاباً ملطخاً بدمائه ، طريحاً في عزلة . أما الطفل فقد خف والده مع الصبية لإنفاذه من (جمعة) الذي هو في الواقع ضحية الواقع الاجتماعي الظالم وضحية سوء الظن من الناس في تقدير ملاساته ، ولكن الطفل يظل يعتمد المرور بقرب مأوى جمعة المهجور ليلقي إليه بالتحية من بعيد .

ولا يغنى هذا الإيجاز عن قراءة القصة ، ولكنه يتيح لنا التعليق عليها . وفي رأينا أن الكاتب أجاد في اختيار الموقف ، رغم ندرته وتفرد . وعرف كيف يكشف عن معناه النفسى وبعده الاجتماعى الدقيق ، حين أبان لنا (جمعة) الهائم على وجهه الضحكة لدى الكبار والصغار — مستلباً ، ضائعاً ، وثمرة آثمة لقسوة المجتمع ، وضحية بين شقى رحاه العمياء . فآثار عطفنا عليه ، وكشف عن معناه الاجتماعى .

ولا نرى جسيم المجتمع إلا من خلال صورة البؤس النفسى الخبيث . وهنا يبرع المؤلف في سوق المفارقات التصويرية الدالة على الصورة : فمظهر (جمعة) الخشن ، الغليظ ، القاسى القلب ، المقزز ، يفترق عن باطنه إنساناً يشعر بالوحشة ، ويعانى العزلة المعنوية ، ويتعلق بالطفل أن ينقذه كما يتعلق الغريق بقشة ، حين يرجوه في تدلل أن يعلمه ، وحين يعرب له أنه أحس بألفة تربط ما بينه وبينه ، ثم إنه يستعد أن يتقبل ضرب الطفل له إذا أخطأ فيما يعلمه إياه ، ويحاول أن يجيد في تصوير الحروف وأن يعمق في الإجادة ، كأنه مصور فنان ، مما يوحى لنا بعمق شعوره بالضيق ، عمقاً يحمله على تحقيق حلمه الفائق ولو عن طريق الوهم ، حتى إذا ما أثار حارسن المقبرة لا شعوره المكبوت ، انطلق إنطلاقة اليائس في ضراوة ، ولكن هذه الضراوة لا تقل من عطفنا عليه ، وتجاربنا معه ، وقد ترك رغبها أثراً طيباً في نفس الطفل ، حتى حرص كل يوم أن يلتقى إليه حين يمر به بنظرات العطف دون خوف .

و (جمعة) نفسه يستر عن نفسه باطنه السوار المأدر ، بما يبدو عليه من مرح ظاهر . وهى مفارقة أخرى نسبين دلالتها في ختام القصة . وهى المظهر الأول لاستبداد أحلامه الضائعة به . وسيبلغ استبدادها أقصاه حين يتعلق بوهم تعلمه الكتابة بعد إفلات الفرصة ، ليكون انهيار وهمه ذلك بمثابة الانفجار الذى تهبأت أسبابه . وبين مرحة الظاهر في حمله الصبى ماسح الأحذية أن يطلّى رجله بدلاً من الحذاء ، وانفجاره أخيراً بإثارة أمله المكبوت ، نرى تدرجاً في تصويره بعده النفسى يسبق الكشف عن باطن أليم .

وما يتعرض له (جمعة) من الرجال في استهائهم به وقسوتهم عليه واستهائهم به يقابله من الطرف الآخر بخربة الأطفال في شغبهم البرئ الغافل الضاحك . وبيننا (جمعة) الضحية يغالب الكبار بالوجوم أو مظهر البهجة أو الاستخفاف ، ثم عراك اليائس الذى طار رشده على حين يطارد الصغار يتقى طيشهم وعيبتهم في قسوة ظاهرة وراءها قلب

إنسان ، كما تكشف عن موقفه مع الطفل الذى حكى المؤلف القصة على لسانه . وهذه كلها مفارقات تضيف إلى تصوير الموقف وتغنيه فنياً .

ومن هذه المفارقات التصويرية كذلك أن الموقف الجاد فى دلالته سيق فى قالب مازح يخفف من حدته ، ويتعمق إيجاءاته ، ويجارى الواقع الحيوى فى وقت معاً ، إذ يعرضه من ثنايا رؤية الطفل له ، فى حكاية تترأى فيها روح الدعابة ، وسداجة الرؤيا ، ثم البراءة التى تبدو بها الرؤية صادقة .

وتتسق لغة القصة نفسها فى عباراتها وهذه الدعابة المتجلية فى لغة الطفل ، مع مراعاة ما تتطلبه هذه اللغة واقعياً ونفسياً ، مثل تصوير متابعة الطفل لذلك الشيخ بصورة المعركة ، وموالاة العبارات المتضامنة على جلاء المعركة ، مثلاً : « انفجرت بيننا قنبلة من الضجيج كنا نعيد تفجيرها » . ويتبعه الأطفال حتى (الأرض الحرام) دون مأواه . وكذلك يطارده الشيخ كأنها زفة تتوالى صورها . وروح الدعابة كذلك واضحة فى تشخيص الأشياء : مثل تصوير أسرة الخمر التى يتعامل (جمعة) معها . .

وهذه القصة — فيما نرى — خير القصص الثلاث التى نقدمها . ومما يضاف عليها جدة وعمقاً ما لها من بعد (تعبيرى) لا شعورى . وذلك فى الإيجاء بأثر الشعور المكبوت لدى (جمعة) بحكم التقاليد القاسية وعوز الرعاية الاجتماعية ، مما خلق من (جمعة) أسطورة ، مرعبة ، ولكن وجه رعبها فى الحقيقة شئ آخر غير ما يبدو أنه قد افتن فى توهمه الكبار وأرادوا به إيهام الصغار ، لأنها فى الحقيقة مرعبة من حيث دلالتها على الضياع والاستلاب الإجتماعى الذى استثار عطفنا فى عاقبة الأمر على (جمعة) ، كما اكتشفه الطفل بحذسه . فلم يكن قرب الطفل من جمعة حين جالسه فى مأواه قريباً حسياً ، بل قريباً نفسياً ، جعلنا نشرف معه على الهاوية التى تردت فيها تلك النفس المحطمة . وزاد من جدة الموقف أن الطفل أكد فيه ذات نفسه بوصفه لإنساناً حين لم يهرب ذلك المخلوق ، وحين أكد به معانى إنسانية صحح بها فكرتنا عنه .

وبهذا كله جاءت صورة الموقف ، برغم ندرة النموذج الإنسانى الذى تحرك فى إطار الموقف ، صورة صادقة وأصيلة . ذلك أن الموقف أصبح إنسانياً ، غنياً بمعانيه ، على مستوياته المختلفة ، على حسب ما اقتضته الصورة .

هذا ، وكان ينبغي حذف بعض تصريحات نص عليها الكاتب ، كي يقف عليها القارئ بفكره موضوعياً من الموقف ذاته ، مثل النص على أن غطرسة (جمعة) مضحكة ، بل أضاف المؤلف تعليلاً كان ينبغي السكوت عنه ، لأننا يمكن أن نستنتج أعمق منه من الموقف وذلك حين قال : « أخرج جمعة القرش لإظهاراً لحسن نواياه » لأنه في الواقع إنما أخرج القرش لمعنى آخر أعمق من مجرد حسن النية .

وبعض الحوار عامي ، ولن نناقش الكاتب في ذلك ، فله وجهة نظره ، فالحوار بعامة جيد الدلالة ، ولكن إصراره على إيراد كلام الأجنبي على ذلك النحو لا يضيف كثيراً إلى صورة الواقع ، مع تسليمنا بدلالته النفسية من وجهة نظر المؤلف .

وغموض الحادثة التي عقدت نفسية (جمعة) ، تجعل الموقف تعلقاً لتعليق الحواطر . وكان المؤلف يريد أن يجعل إيراد الحادثة بمثابة مثل من أمثلة سوء الاستغلال بسبب سلطان المال أو سوء الرعاية الاجتماعية من أجنبي أو غيره ، وربما أراد المؤلف أن يجعل الحادثة نفسها تغوص في أبعاد الماضي مترجمة في ذاكرة (جمعة) بين الوضوح والغموض ، على حين بقي أثرها واضحاً عميق الدلالات متشعب الأثر . وهذا يتسق مع (التعبيرية) وإثارة الأحلام الضائعة ومحاولة توكيد الذات بتحقيقها ، تعلقاً بالوهم على صورة تثير الإشفاق على الضحية وبأمثالها ممن قسا المجتمع عليهم ولا يزال يقسو . ورغم ذلك كله ينبغي أن يلنى على الحادثة بعض أضواء تجلوها بأكثر مما فعل المؤلف ، إذ هي مثار تبرير الموقف كله .

وقد عرف القاص الشاب محمد البساطي في (لقاء) كيف يتعمق رؤية عابرة ، باختياره نوعها ودلالاتها من بين رؤى الحياة الأليفة الدقيقة الدلالة معاً . وهي أقرب إلى أن تكون صورة نفسية منها إلى قصة قصيرة ذات موقف . ومن أجل ذلك تبدو شعرية الطابع ، قوية الإيحاء بهذا الطابع الشعري . وقد قلنا في صدر هذه الدراسة إن طبيعة الموقف المحدد ، في القصة القصيرة ، تقرب ما بين هذه القصة والطاقة الشعرية ، ونضيف هنا أن السيد القاص البساطي ذو طاقة شعرية أقوى منها قصصية ، كما تدل قصته التي بين أيدينا . ففيها يتم لقاء بين سيدة شابة وفتي في مقهى من مقاهي القاهرة وكانا على ود منذ ثلاث سنوات ، في مدينة صغيرة ثم مل الفتى المقام بها لرتابة الحياة

فيها ، ولأنه ينشد شيئاً مجهولاً في البعيد من الزمان والمكان . وبدأ الشاب حياته عازفاً للموسيقى على (البيانو) ، تحمسه الفتاة ، حتى ظن بنفسه موهبة ، وهام بموهبته الموهومة أكثر مما تعلق بمن بعثت في نفسه الثقة بها ، فرحل عن المدينة الصغيرة حيث ترك شطر نفسه في الواقع — دون أن يدرك — إلى القاهرة حيث توهم بها سعادته وسرعان ما ذهب عنه (بريق الخطوة الأولى) ، وإذا بموهبته قد انطفأت . وحيث سار إلى ما ليس يدرى التقي بفتاته القديمة من حيث لا يدرى . ويلوح أنها ما زالت تفتقده ، وأنها لم يتم لها ما أرادت بزواجها من قريبها المهندس . ونعلم أن هذا الفتى الآن على علم بذلك الزواج الذي كان فوجئ به في حينه ، بعد أن عاد من رحلته إلى القاهرة يفتقدها في مدينتها ، بل إن أمها كانت قد حدثته عن توقع هذا الزواج ، قبل رحيله إلى القاهرة فظن أنها ليست جادة مما جعل الأم تظن به الغرور ، ولكن الفتاة ظنته مشغولاً بأخرى . أما هو فظل نهب ترجح لا يدرى ما يقصد ، حتى أسلم الحياة زمامه في استخفاف مريب . ولم يكن هذا اللقاء إلا كشفاً عن لواجع ماض تراءى جلوته لتخمد ولينتظم الماضي بعدها في سلك المستقبل الرتيب ، تستمر الحياة به سواء في زحمة الناس . ما إن يرتفع الستار عن هذا اللقاء حتى ينسدل بعد أن يترامى عن أبعاد رهبة يحاول أن يخبئها كل من الفتى والسيدة الشابة حتى عن أنفسهما . وعلى حين كان قد بدأ كل منهما قريباً من الآخر ويكاد يكتمل به شطراً منه ، كانا في حقيقة الأمر معزولين في الوعي ، قامت بينهما فواصل معنوية هي جدران لا تقهر . ويتراءى القدر ، وقصور الوعي ، والإيغال في الآمال ، حتى تبخر أوهاماً كلها ، بمثابة متاهات لضلال الإنسان عن ذات نفسه . ويبدو المصير في النهاية معلقاً بخيط الاختيار ، هذا الاختيار الذي تعرضت له الفتاة ولم تستطع في الماضي أن تتحكم فيه إذا حسبت الفتى غير جاد في التعلق بها ، حتى افترضت أنه رحل جاداً في إثر أخرى ، على حين حرص الفتى أن يستجيب إلى ما ظنه محور توكيد ذات نفسه ، آمناً على هواه ، حتى إذا وقف على حقيقة حافزه ومثير إلهامه رجع يسأل عنها ، ففجع من حيث كان آمناً ، وإذا بآخر دعامة لطموحه تنهار فيقاد إلى عيش هو ركام من « أشياء مرصوفة بجوار بعضها ، اليوم هو الغد . . هكذا لا أحلام مطلقاً . . » ، وقد اختفى « بريق الخطوة الأولى . فوسائل التصوير الفنية بمثابة آلة تصوير تتحرك عمودياً لتغوص في الباطن ، وحركتها محصورة في سير هذا الغور . ولا تتطور الشخصيات في إطار

القصة لأنها صورة نفسية لماض تستدبره الشخصيات وقد دام أثره . وهى على الأخص عرض لهذا الأثر النفسى الدائم ويبدو باطن الفتى متبرماً ساخطاً جياشاً فى فراغ الوجود ، فكان يحس أنه بحاجة لأن يتحدث إلى أحد ، فغدت فتاته بمثابة فرد من الناس يلوك الذكرى فى اصطبار يشبه البلادة والاستهتار وليس بهما .

وقد عرضت هذه الصورة الحيوية فى إطار من الطبيعة ، ومن مظاهر المدينة فى القاهرة . ومن الناس . فتجاوب الطبيعة الماطرة الصاخبة الراجعة مع إثارة هذا الماضى المضطرب ، وتزلق مع ذلك مياه المطر الجهم فى هدوء إلى البالوعات (كالخياة فى مسيلها) لا يكاد يحس بها أحد . . ومن مظاهر المدينة بروق أضواء السيارات المخبونة تنعكس على الحزام الزجاجى ، كأنها لمحات باطن الفتى ، وتلك الضوضاء فى المدينة التى تعلق بها ، بعد أن هجر بلدته إليها ، هى الضوضاء التى عبر عنها : « كنت أحس بها هنا فى رأسى . . » . أما الناس فهم يمثلون الإطار العام الجامد لهذه الصورة النفسية الجياشة ، تجاه اضطراب الطبيعة المتوفرة المتسقة مع الصورة النفسية . فصاحب المحل وصبى المحل ، وبعض من يرتادون المحل ، وما يقدم لهم ، يظل كل ذلك هو هو ، حتى لو دامت الحال مائة عام أخرى . حركات معادة مكرورة يزدرد فيها العيش كما تزدرد الوجبات ، وينتظم الهضم ، فى حياة استهلاك ، وتتردد عبارات هى أصداء شاحبة لما تجرى به الحياة من أحداث . ويظل هذا الإطار المستقر للناس ذا إيماء أيضاً ، إذ يدعنا نتساءل عما يمكن أن ينبئ هذا المظهر الرتيب ، وقد اكتشفنا ما يدل عليه نظير هذا المنظر فى (اللقاء) الذى قد يبدو لمن يستشف ما وراءه رتيباً كذلك . وكأن الناس فى المظهر أصداء الوجود كله ، كما تبدو فى هذا المدياع الضخم تعروه حشرة فى صدره تثير غرابة ساذجة لدى صاحب المقهى ، وليست فيما يهتدى إليه (بكائه الخارق) سوى أثر المطر ! ! ويتحول المنظر إلى حالة نفسية لدى الفتى فى شبه وداعة لفتاته إلى غير لقاء ، حين تشق الحفر بمياهها تحت ضغط عجلات السيارات . . وتتوالى فى الإطار العام نفسية الفتى حائرة مستسلمة مشدوهة ، قاصرة ، فى ركام من اعترافاته المتوالية بما لا يدري ، ولا يعرف ، ولا يقصد ، كأنها تنصل المخطئ ، أو تيه الخاطئ ، نجمر معها شعوراً حاداً بثقل الوجود وبطئه وسلطانه فى المخلوقات الضحية لاصطدام آمالها الموغلة فى الوهم بالواقع الرصين المستعصى الجارف ، المخائل الذى يسرق المرء عن نفسه حين يغلبه على إرادته . سواء سماه المرء عن نفسه حين يغلبه

على إرادته . سواء سماه المرء حتمية أم قدراً . فهنا سراديب « اللأدریات » ، فى لهجة الفتى ، وما تومئ إليه من إستكانة الحيران ، ولطف النادم أو شبه النادم ، واستسلام المتوجس .

وبجارى النسيج اللغوى تلك اللمسات (الشعرية) فالجمل سريعة لماحة خاطفة الدلالة . والصور حركية متتابعة يواكب بعضها بعضاً . ويقوم انقطاعها بعضها عن بعض ، دون روابط ، مقام الإشارة إلى البهر النفسى واللهف كأن اللغة لاهثة متعبة ، تنقطع أوصالها ، وينقطع أحياناً بها المسير ، وقد يتلو هذا الانقطاع تكرار الاسترجاع فى الكلمات والجمل ، والاستدراك الذى لا يبين عن مستدرک ، والانتقالات المفاجئة . وهى كلها وسائل فنية لتصوير بواطن النفس واضطراب بها ، وسائل شاعرية فى أصلها : « .. لم أصدق .. حين رأيتك لم أصدق عيني .. ولكن .. إن ملاحك كما هى .. لم يتغير شيئاً .. » - وتقول هى « كنت تريد .. لقد قلت .. إنك كنت تريد أن تقول شيئاً .. » - ويضيف هو : « - مازالت السماء تمطر .. أتستعملين نفس الطلاء لأظافرك .. » « .. كنت تنتظرين زوجك ؟ .. » فتجيبه : « قلت .. إن هناك شيئاً .. » وما إلى ذلك من عبارات تنضح سمات دلالاتها السابقة أكثر من ذلك بقراءتها فى السياق فى نص القصة .

وهذه اللمعة تضفى على حال النفس الشاعرية صبغة درامية . وتعمق الواقع النفسى برغم نسيجها فى اللغة الفصيحة لا العامية . وهى مثل على غناء أسلوب الحوار بمقدرة مؤلفة على التعبير عن واقعية الأداء فى المضمون ، دون حاجة إلى مجازة الواقع بألفاظه العامية وحرفية لهجته . ذلك أنه لا مناص فى الأدب من الاختيار ومن تجاوز النقل الآلى للواقع .

وعلى ما يروقنا من نواحي النضوج فى عرض هذه الصورة النفسية فيما سقناه ، نرى مع ذلك أن الطابع الشعرى قد طغى من بعض جوانبه على التبرير الموضوعى للصورة ، مما هو من صميم الأدب القصصى ، فى القصة القصيرة ، مهما كان لونها . فأية مدينة صغيرة تلك التى هجرها الفتى ؟ ولماذا ؟ فجرد ولوعه بالحرب من الرتبة لا يهين ملابسات الهجرة ، وبخاصة فى الصورة التى قدمها لنا . وكان قد عرض على الفتاة من قبل أن ترحل معه . وبرغم أن هذا العرض كان غير جدى من حيث دلالاته

- ١٩١ -

على تعلقه بالفتاة ، كما لحظت هي ، فنحن نجعل كل الملابس التي تجعل مثل هذا الاقتراح ممكناً حتى يصدر عن عاقل متزن القوى ، فتي يمكن أن تتعلق به فتاة واقعية المزاك كذلك التي رأيناها في القصة ، نحلم ببيت هادئ وأولاد ، قاعة بمكانها الهادئ في قريتها المقفلة الهادئة . ويبدو أنها كانت تفضل الزواج منه هو على الزواج الذي تم بينها وبين قريبها المهندس ، وهو الزواج الذي تلمح بأنها ليست سعيدة فيه ، على حين نجعل منه كل ما يجعل مشروع الزواج ممكناً قبل رحيله وبعد أن صار مدرساً . فالصورة النفسية مسوقة من خلال واقع طاف مترجح يكتنفه الغموض ، وقد يكون غموض حال الفتى ، حتى على نفسه ، أمراً صادقاً من الوجهة النفسية ، ولكن تعليقه على واقع مبهم هكذا قد يصلح تجربة قصيدة رمزية الإيحاء ، في حين يفقد الجوهر القصصي ، وفي هذا لا نقصد أن ننال من شيء ما من أسلوب الكاتب ، ولا وسائله الفنية . إنما نقصد ذلك النوع من نقص تحديد معالم الموقف الذي تغوص فيه تلك الصورة النفسية البارعة ، التي هي آية على موهبة الكاتب ، ومقدرته الأدبية في طريقها إلى النمو والكمال .

وقد أشرنا غير مرة إلى الوسائل الفنية ذات الطابع الشعري في هذه القصة ، وهي وسائل يغني بها الموقف النفسي الذي قصد الكاتب إليه . ولا ننسى أن نؤكد أن هذا الطابع الشعري نجا من الذاتية . فهو موضوعي دراى في سماته النفسية الخالصة ، وفي هذا نوع من التبرير للصورة الكلية . يوازره الإطار العام للناس والطبيعة والمكان . وتقوم الحركة ، والإشارة الدالة ، واللفظة الحافظة ، والمفارقة التصويرية ، بدور الإيحاء بزلزلة نفسية واضطراب خبيث ، وشعور عارم مكبوت ، في قصد ، وبلا اندفاع ، ولا تأكيدات خطائية صاحبة .

وهذه السمة الأخيرة مما يفرق — فنياً — بين القصة السابقة والقصة التي نقدمها أخيراً هنا ، وهي قصة : (التذكرة) لصاحبها القاص : عبد العال الحمامصي . ويعرضها المؤلف على لسان بطلها بصيغة المتكلم . وهي طريقة من طرق العرض القصصي ، من ميزاتها أنها تعقد ألفة بين القارئ وبطل القصة ، وتضفي عليها طابع الواقع بالرواية ، وتمنحها صبغة نفسية ، وتبرر تأكيدات الذات لدى شخصية القصة الأولى . وهذه الطريقة القصصية — رغم ذلك — مزلفة إذا لم يتمحز مما تهده به من خطر فني : أن يترسل في يسر مع خواطر ذاتية ، أو ينساق إلى تجريدات فكرية ، أو يقع في التصريح المباشر .

ومؤلف قصة (التذكرة) يبدو على علم بطبيعة القصة القصيرة ، إذ يختار لها موقفاً جزئياً ، في فترة محصورة ، لمسير زمني متقطع محدود . ومؤلفنا كذلك متمكن من لغته ، وعنده حاسة القصصى الفنى في مواطن كثيرة من أسلوب قصته .

والموقف في هذه القصة يتمثل في طالب للوظيفة ، قد اضطر إلى الكف عن مواصلة دراسته لتقاعد والده ، وعجز هذا الوالد عن تعليم أولاده جميعاً . فأثر كبيرهم لإخوته على نفسه ، وأرسله أهله إلى القاهرة بتوصية من أحد أعضاء مجلس الشيوخ إلى قريب من أقرائه ، ليتوسط له في توفير عمل بشركة من الشركات . واستدانت له أمه ما يني بإقامته في القاهرة ، في فندق ، قريباً من ذلك الوسيط . ودامت إقامته كذلك ستة أسابيع حتى نفذ ما كان حمله من بلدته من نقود . وأصبح مهدداً في إقامته بالفندق ومهدداً بالجوع . . وتشاء الصدفة أن يلتقى بزميل قديم له في الدراسة هو طالب الآن بكلية الحقوق ، يشكو إليه حاله فيمنحه بضعة قروش هي كل ما لديه ، ويعده أن يدبر له نقوداً غداً صباحاً تسد حاجته في انتظار المعونة التي طلبها من أمه . وتبدأ القصة بهذا الطالب للوظيفة يدق باب محمود صبيحة الغد الموعود . وإذا محمود قد سافر ، لأنه قد وصلته برقية بموت عمه . ويكون مبلغ تديره أنه يحاول أن يصل قبل صلاة الجمعة إلى مسجد الحسين — لأن الصدقة شاءت أن يكون ذلك اليوم يوم الجمعة ولأنه لا بد أن يجد في ذلك المسجد من أهل بلدته في الصعيد بعض من يمدون إليه يد المساعدة ، وتستولى عليه فكرة العون الأكيد من هؤلاء الذين سيصادفهم في صلاة الجمعة ، وقد اقترب موعد الصلاة بحيث لا يتسع الوقت له إذا حاول السير على قدميه من الجزيرة حيث يسكن صديقه الذى سافر لموت عمه — إلى مسجد الحسين ، فلا يجد مخرجاً سوى الركوب في عربة عامة بدون تذكرة ، لأنه أنفق آخر قرش لديه في شرب كوب شاي بعد تناول فطوره من الحليب ! ويكون مأزق الوصول إلى حي الأزهر — مرقاً النجاة في خياله — بالركوب في سيارة عامة ، وعلى سبيل التحايل ، هو محور الموقف القصصى .

وفي عرضنا الموقف لموقف القصة يتبين موطن الضعف الجوهري . فالموقف مفتعل مكره . تتوالى المصادفات غير المحتملة على خلقه . وتقود الأوهام المختلفة على تصور النجاة منه . وتدفع الخواطر الجائحة إلى استساغة الدنو النفسى بالتسلل بين الراكبين في مسلك غير مشروع ، لا يشفع فيه أن يصرح الفتى بأن ضميره يعوى ، وأن يكرر هذا

العواء . وزير العزيمة أقوم من العواء أو النباح . وكيف يستساخ هذا الاستجداء بالتحايل ، وهذا الاستجداء بالشكاية والرجاء ، وهذا الاستهتار بامتهان الكرامة ، من فتي يريد أن يجعلنا على الاعتقاد بأنه مرهف الحس ، مشبوب الشعور ، يائس مهضوم ، ذو ضمير يعوى ؟ !

ولو سلمنا بفروض الموقف جميعاً ، على ما بها من إحالة ، فكيف يظل هذا الفتي ستة أسابيع لا يفكر في لقاء واحد من أهل بلدته الذين يترددون قطعاً على جامع الحسين للصلاة من يوم الجمعة ؟ ثم ما الذي يدعوه للبقاء ستة أسابيع لأمر علم أنه لا يمكن توقيعه قريباً ؟ وإذا كان هو الغريق الذي تعلق بقشة من وعد زميله محمود ، كما يقول هو ، فلا بد أنه كان يذهب للقاءه صباح الجمعة الموعود في وقت مبكر ، فما الذي يكرهه ويعجله خوف أن يضيق به الوقت للوصول إلى حى الأزهر بعد الصلاة وانصراف الناس منها ، إذ يمكنه في يسر أن يسير على قدميه حتى هناك بحكم الضرورة بدلا من التخاذل والتهالك والتحايل غير المشروع وغير الإنساني ؟ !

لهذا كله لا يمكن أن نفتنح به أو نتجاوب معه على أساس أنه يقدم لنا شخصية إنسانية في موقف حيوى . ولهذا نرى خواطره ذاتية سرديّة معلقة على موقف لا يقنع بها . ويزيد من نورنا هذا المدير الصخاب من التردد والتجديف والاعتات ضد أبيه الذى تزوج في شيخوخته ، وضد السيدة التى أفلقها بالحاحه ولجأته ، حين دق باب صديقه فظهرت تسوق له خبر سفره ، فضاق بها بومة تنعب ، ثم لعناقه يصبها على القاهرة كلها ، المدينة التى مات قلبها في تطرف وإقحام خواطر : « بعد الأسابيع التى قضيتها في هذه المدينة لن أستغرب أى تصرف يحدث فيها . . رأيت بعينى رجلا رفض أن يتخلى عن مصيفته لتغلى بها عورة جثة .. » ، وضد القدر ، لماذا أنجبه أبوه ؟ ولماذا يموت العم الذى رحل من أجله محمود في هذا اليوم بالذات ؟ وتساءل عن سر هذه القسوة غير الإنسانية في مصططه على البشر ، من ثنايا حقه على المدينة التى يبدو أنه لم يفقد بعد كل أمله فيها « ربما تدهنى عربة . وتركنى أنخبط في دماءى على قارعة الطريق . أموت قتيلاً في مدينة لن يهتم ناسها حتى بأن يضغوا جثتى تحت جدار . سيلقى كل عابر نظرة . ثم يواصل مسيره . رأيت هذا المنظر عدة مرات . . » .

وقد يكون وراء هذا الاحتداد شئ من صدق الواقع الإجتماعى في التفرقة بين

المدن الكبرى بعامة وبين الريف أو المدن الصغرى . ذلك أن الروابط الاجتماعية تبدو في تضامنها ونحوها فطرية مباشرة محدودة أظهر في الريف وما يقرب من الريف منها في المدن الكبرى حيث يحل النظام المدني محل صلات الدم والقراة والمعارف الشخصية وما تبعث عليه هذه الصلات جميعاً من تعاطف طبيعي في القرى . وبرغم ذلك قد يمكن أن تؤول قصة أو قصائد لتصوير شعور الريفي بالضيق بمقدمه للمدينة ، على أن يشف الموقف عن ذلك الشعور ويدعمه ، دون ذلك التصريح الصخاب الذي نجده في قصتنا ، والذي يضيق به هذا الوافد في سداجة هنا على المدينة حين ينشد كرم الضيافة من صاحب الاستجابة من الوسيط للوظيفة ، ويحاول استغلال المفتش وحامل التذكريات في العربات العامة . وهذه كلها أمور لا تنال من الرحمة المنظمة ، أو العدل المدني الذي تكفله المدينة لأهلها عادة . فلا ينبغي ، إذن ، تعليق أفكاره الكبيرة على أسباب صغيرة تتخذ سيلاً لدى ريني ساذج للحملة على المدينة وناسها وعلى الناس جميعاً ، بل وعلى القدر ، في تمرد وضيق أفق ، نال بهما جزاءه بخزية من راكبي العربة واحتقاراً ثم إخفاقاً .

ولا شك لدينا أن مبعث كل هذا أن المؤلف لم يحسن اختيار الموقف الذي يبدأ منه ، فالموقف في القصة القصيرة — كما قلنا — رؤية صادقة محدودة . ومتى أجدت الرؤية بدأ المؤلف طريقه معبداً ذلولاً . والسيد الكاتب لا تنقصه في قصتنا هذه القدرة في الصياغة ، ولا الخبرة بطبيعة ما يفصل القصة القصيرة من الطويلة كما يعرض أحياناً للشبان الناشئين . وتبدو سمة موهبته — المبشرة — ببذته هذه القصة بمنظر الريني يطرق باب صديقه . وندخل بذلك في صميم الموقف منذ البدء . ويبث الوصف والتفاصيل الجزئية الكاشفة في ثنايا القصة بعد ذلك . فيوفر الحركة لقصته ، ويحفظ لها بعناصر التشويق . ويبدو أنه ممتلك زمام لغته ، وإن كانت اللغة لا تكفي لخلق القصة أو العمل الأدبي بعامة .

وإذا وازنا — بعد ذلك — بين هذه القصص الثلاث ، رأينا الموقف في القصة الأولى : (بلا خوف) — على ندرته في الواقع الاجتماعي — قد أجيد اختياره وعمق في معناه وأبعاده . والموقف في القصة الثانية : (لقاء) مألوف مكرور ، أكثر دوراناً في الواقع الاجتماعي من الموقف السابق . وقد عرف المؤلف كيف يميزه بالصورة النفسية الفريدة . فرأينا وراء هذا الواقع العادي الخوافز الرهيبة بمثابة اللولب في حركة المصائر

فمجرد حرية الاختيار — الذى يبدو أخص خصائص الفرد فى شئون نفسه — له نتائج تتجاوز نطاق الفرد إلى مصائر الآخرين ، ثم تنسج إلى أبعد مما كان موضوع الاختيار ، إلى ما يضمنى على الحياة كلها مذاقاً خاصاً ولوناً فريداً ، فعمق الرؤية النفسية هو مدار الجودة الفنية هنا . والموقف فى القصة الأخيرة تعوزه صدق الرؤية وعمقها معاً ، رغم ما يترأى فيه من دلائل طاقة فنية كان يمكن أن تجود لو تهيأ لها الموقف الجيد كى تفتح فيه .

والقصة الأولى والأخيرة بصيغة المتكلم ، على لسان صاحب الموقف . وقد عرف كيف يفيد مؤلف القصة الأولى من وسيلة التقديم الفنية هذه ، دون أن يقع فى مأزق التصريح المباشر ، أو الخواطر الذاتية ، والانفعالات الصاخبة ، بل إنه راعى فى لغته مجازة مشاعر الطفولة فى سوق القصة على لسان طفل ، فتركها تشف فى دقة عن صدق الطوية ، وبراءة الشعور ، إذ هدانا هذا الطفل إلى حقيقة إنسانية السليب الحق الطريد المجتمع ، فى حين ضل فى فهمها من حوله الكبار فى سخرياتهم به ، أو فى خلق أسطوره . ورغم إيراد القصة الأولى بصيغة المتكلم ، لم يهمل الكاتب عباس محمد عباس فيها الحوار . وهذه سمة مقدرة فنية ملحوظة . إذ الحوار يضيف إلى قوة التصوير . وهو من وسائل الحركة القصصية التى تسمى بالصياغة الفنية للقصة ، إذ تضمنى عليها طابعاً درامياً ، على حين خلت القصة الأخيرة من هذا الحوار أو كادت ، فخسرت فناً ، إذ شغل مؤلفها عن الحوار بتقديمها بصيغة المتكلم على لسان بطلها .

والقصة الوسطى : (لقاء) بدت غنية بالحوار ذى الطابع الدرامى والشعرى معاً . وتجلت الحركة فيما تحلل الحوار من حمل سريعة خاطفة بينا فيما سبق خصائصها وتآزرها فى تصوير الحالة النفسية .

ولم تخسر هذه القصة بحوارها حين أداره المؤلف باللغة الفصيحة ، بل لأنها نفذت بهذا الحوار الفصيح إلى أعماق اجتماعية ، بما هيأه المؤلف لهذا الحوار من طابع الإيحاء للجمل والعبارات على نحو ما شرعناه من قبل ، مستعيناً فى ذلك بدلالات اللغة الفصيحة ففاق فى نفاذه إلى الواقع الاجتماعى بهذه الوسائل الفنية مؤلف القصة الأولى حين راعى

حرفية الواقع في بعض الحمل العامة للحوار في قصته ، وإنما الواقعية بالأداء النفسى ، لا بمجازاة الواقع . والمقابلة بين القصتين في الحوار من هذا الجانب للمفاضلة لا للاعتراف أو التخطئة . وفي القصص بعض هنات لغوية آثرنا ألا نتحدث عنها . . وقد أردت بهذا العرض والتقييم أن أحيي هذه الجهود الجادة في طريقها إلى كمال التفتح والازدهار ، لأتلاقى معها عما قريب وقد جادت بأطيب الثمار .

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
١- تقديم	٣
٢- موقف الأدب العربى ونقده بين التيارات العالمية	٥
٣- المؤثرات الغربية فى الرواية العربية	١٤
٤- الوقوف على الأطلال فى الأدبين العربى والفارسى	٣٢
٥- فن الصورة الأخلاقية بين تيو فراست ولا برويبر والجاحظ	٤٩
٦- (هياتيا) أول فيلسوفة مصرية	٦٢
٧- فلسفة الأدب عند سارتر	٧١
٨- دعوة سارتر الجديدة	٨٣
٩- الاشتراكية فى فلسفة سارتر وفى نقده	٩٢
١٠- الأسس العامة لفلسفة الأدب الاشتراكى	١٠٠
١١- النفس الإنسانية فى أدب الجاحظ - لسامى الكيالى	١١١
١٢- «مدنحة» مجموعة قصصية لعباس خضر	١١٦
١٣- ما الأدب	١٢٥
١٤- أزمة الوعي السياسى فى السمان والخريف - رواية لنجيب محفوظ	١٤٤
١٥- النقد الأدبى من خلال تجاربى - لمصطفى عبد اللطيف السحرى	١٥٢
١٦- حول جوائز الدولة فى الأدب	١٩٧
١٧- فى بحوث الناشئين	١٧٤
١٨- مع شباب القصة القصيرة	١٨٣

رقم الايداع بدار الكتب ٢٤٧٨

٨

مكتبة
الطباعة والنشر والتوزيع
قطاع الطباعة